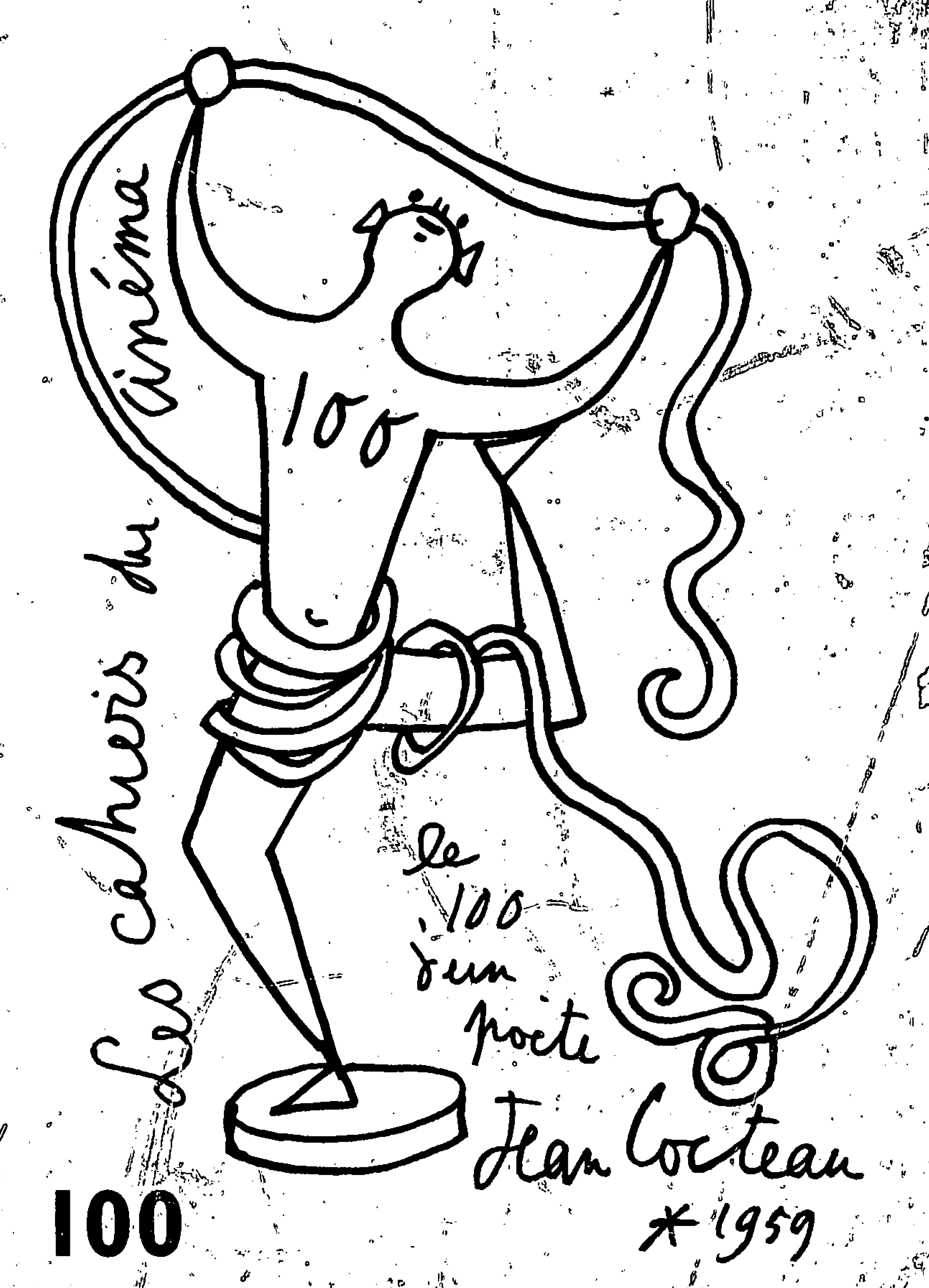
CAHIERS DU CINEMA



100

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1959 **100** TOME XVII

SOMMAIRE

Ne manquez pas de prendre, page 69, **LE CONSEIL DES DIX**



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e)
Rédacteurs en Chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Hiroshima mon amour : la gifle.

LIBÉRATION

par Jacques Flaud

— Parlez-nous de cette « nouvelle vague » du cinéma français, m'ont demandé, depuis la « révélation » cannoise (...) d'un certain renouveau, quelques dizaines de journalistes de tous pays. Quel en est le programme ? Quelle est sa plate-forme ?

— J'ignore de quoi vous voulez parler, à moins qu'il ne s'agisse de cet effort de *libération* cinématographique, à laquelle — parmi d'autres — je m'honore d'avoir participé.

Si oui, il en va de beaucoup plus que d'une vague, celle-ci supportant mal — on l'a noté sans complaisance — la comparaison avec la mer ou le sable. Il s'agit d'un mouvement, non d'un parti. D'une aspiration à la libre création, non d'une réclusion aux limites d'une « école », fût-elle généreuse ou bien inspirée.

— Mais alors, pourquoi avoir parlé de « *vague* » ? *Pourquoi* cette écume tapageuse ?

— Vous n'empêcherez *pas une certaine* presse d'abuser, consciemment ou non, des simplifications publicitaires, pas plus que vous n'éviterez à une certaine « maturité » cinématographique de succomber à l'envie ou à la jalousie vis-à-vis des « *nouveaux* ».

Beaucoup n'ont pas compris ou voulu admettre que les conditions de la création cinématographique devenaient plus insupportables à mesure que se sclérosaient ceux dont dépendent les moyens de la production cinématographique.

Et ce, en un temps où les chances de survie du cinéma — plus précisément du cinéma français — s'inscrivent de toute évidence dans l'aire du *courage*, du *risque* et du mouvement.

— Ainsi le cinéma *est-il sauvé* ?

— Absolument pas ! Il *peut* l'être, si cette tentative de libération, laquelle *doit redonner souffle* aux créateurs, aux auteurs, aux valeurs profondes de la cinématographie nouvelle, n'est pas victime de ses premiers succès.

Mais comme toute libération, celle-ci a ses « ultras », qui espèrent donner créance à leur arrivisme impuissant, ainsi que ses censeurs, qui ne lui pardonneront pas facilement d'avoir bouleversé les habitudes du « prêt à porter » et de la stérilité. Elle doit être défendue avec enthousiasme par ceux-là qui l'ont conquise, par ceux qui y ont aidé.

— En se constituant en « association de défense » ?

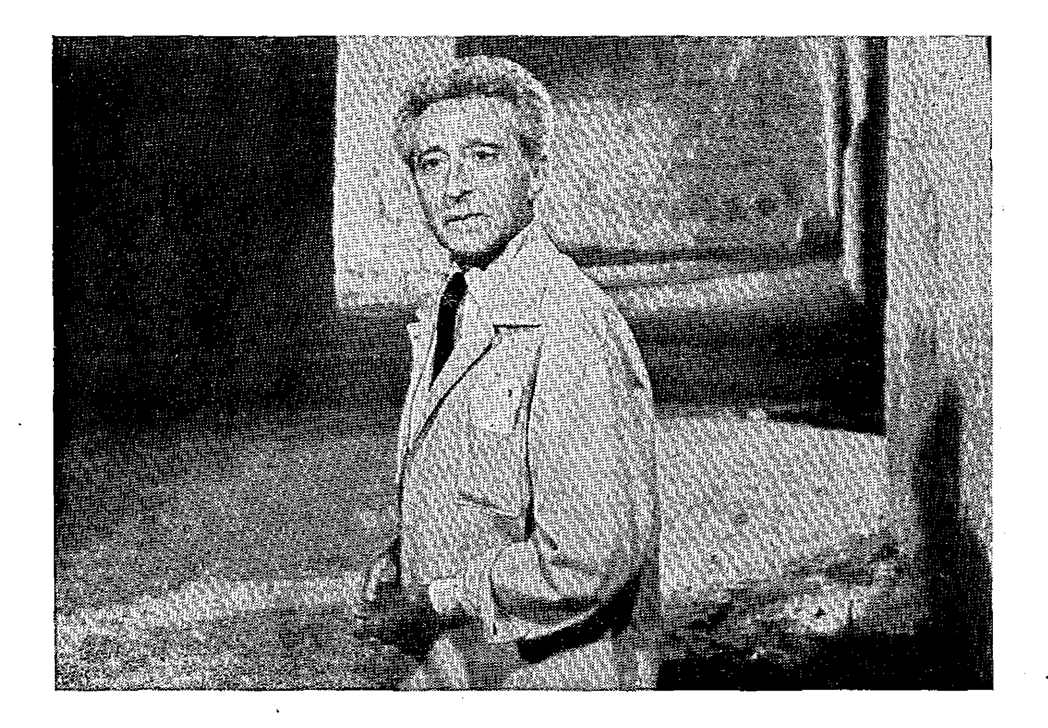
— Bien au contraire ! En évitant tout ce qui peut donner aliment à la confusion, ou matière à l'équivoque. A cet égard, les « tables rondes » et autres confrontations — *aussi bien intentionnées soient-elles* — me paraissent dangereuses. On se réunit mal pour ne constater que des divergences et ne souscrire qu'à des carences.

Par contre, le recours systématique à l'information et à la formation des cinéastes, à celles des cinéphiles et du public me semble indispensable : les journalistes, spécialisés ou non, les revues telles que celle-ci (honneur à son centième numéro !) doivent dégonfler les faux slogans en cours, dénoncer les profiteurs de cette fausse « vague », et restaurer les saines conditions de la poursuite d'une expérience de libération économique et artistique, qui donnera à notre cinéma les chances que lui méritent son passé et sa jeunesse.

— Serait-il plus jeune que les autres ?

— En tout cas plus neuf que la plupart de ses concurrents, en une époque où, la démographie aidant, tout ce qui ne répond pas — cinématographiquement parlant — aux exigences de la jeunesse du jour, et plus encore du lendemain, est impitoyablement appelé à disparaître.

Jacques FLAUD.



LE TESTAMENT D'ORPHÉE

film de Jean Cocteau

(extrait)

« Je l'ai bientôt cru et j'ai eu la volonté de le croire. »

JEANNE (Procès).

Préface

Un homme qui somnole, la bouche entrouverte, devant un feu de bois, laisse s'échapper de lui quelques secrets de cette nuit du corps humain qu'on appelle « l'âme » et dont il n'est plus le maître.

Le concierge de la bouche s'est imprudemment et profondément endormi et des paroles sortent qui ne possèdent pas le mot de passe.

Le Testament d'Orphée n'est autre qu'une machine à fabriquer des significations. — Le film propose au spectateur des hiéroglyphes qu'il peut interpréter à sa guise et de la sorte, étancher sa curieuse soif de cartésianisme.

(J'ai dit, *dans « Le Potomak »*, que si on laissait une femme d'intérieur ranger un chef-d'œuvre de la littérature, on retrouverait le dictionnaire Larousse.)

Ce film n'a rien d'un rêve sauf qu'il emprunte au rêve *son mécanisme*, c'est-à-dire sa manière de rendre, la nuit, aux mensonges du jour, une sorte de fraîcheur que fane notre routine. — Il est, en outre, réaliste, dans la mesure où le réalisme consiste à dépeindre avec exactitude les intrigues d'un univers propre à chaque artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité. Il est une désobéissance aux règles mortes, un hommage à tous ceux qui veulent rester libres. Il met à l'œuvre une logique étrangère à la raison. Bref, il est cartésien à force d'anticartésianisme.

Ma première tentative de cet ordre fut *Le Sang d'un Poète.* — Ce vieux film intrigue encore un peu partout. L'exégèse, qui est une muse, le met toujours à l'étude et le psychanaliste y découvre ce que ma part d'ombre exprimait jadis sans le savoir.

J'ai ensuite orchestré cette méthode, avec *Orphée.* Seulement, le recul me prouve qu'il existe un considérable public, curieux de passer outre les histoires d'amour et qui ne cherche aucune excuse à l'obscur. Apte au contraire à y trouver sa route sans crainte ou bien avec une délicieuse peur enfantine.

C'est pourquoi j'abandonne le métier de cinéaste que les progrès de la technique rendent accessible à tous. Ce sont d'autres progrès internes qui m'intéressent. Et je me flatte de croire que grâce à mes anciennes recherches je ne suis plus mon seul archéologue.

*

La voix. — Son nom était Jean, il n'était pas l'ombre mais il parut pour rendre témoignage à l'ombre.

Pendant ce texte, on voit la main du poète tenant un couteau de boucherie tellement affûté qu'il ne reste qu'un fil de lame. Avec la pointe de ce couteau et en plein ciel (ralenti à l'envers) il donne naissance à une bulle irisée.

Toute cette première séquence sera soutenue par un très léger et lointain roulement de caisse qui s'éloigne jusqu'au silence à chaque disparition du poète et reprend à chacune de ses réapparitions. (Il n'y aura pas d'autre musique.)

Le décor de la première séquence est un coin du studio sans la moindre recherche. On verra même, au fond, les machinistes et les électriciens qui passent.

On découvre un pupitre noir d'écolier et à ce pupitre un jeune garçon de quatorze ans en train d'écrire.

L'appareil recule de manière à cacher ce jeune garçon au pupitre, sur la gauche, et, sur la droite, un vide.

Brusquement apparaît dans ce vide, le poète (moi-même) en costume de voyage Louis XV — bottes hautes, perruque blanche, manteau à pèlerines, tricorne à la main.

Le jeune garçon lève la tête et l'aperçoit avec surprise.

Le poète s'approche du pupitre.

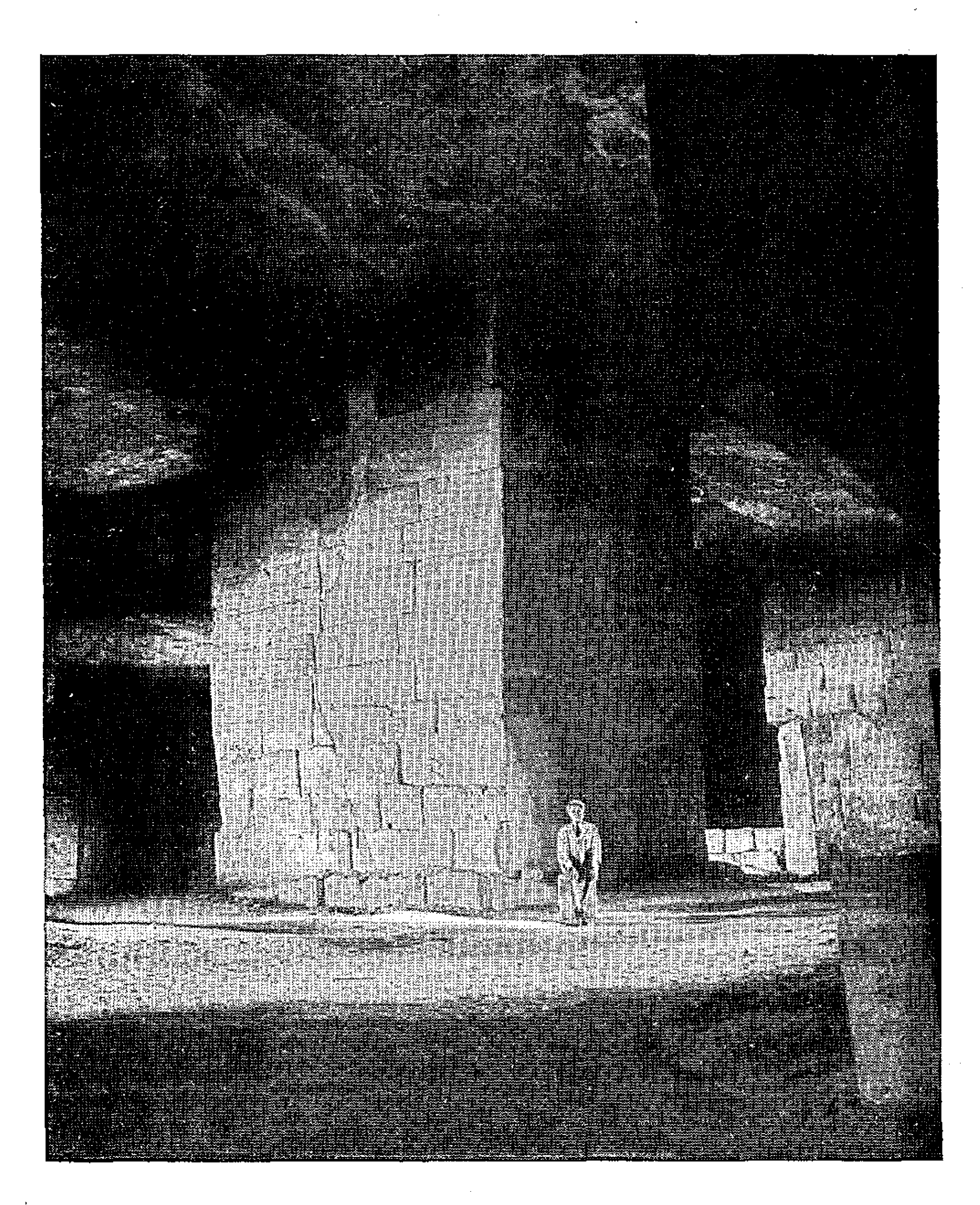
L'appareil cadre, de derrière le jeune garçon, le poète qui arrive devant le pupitre.

Le poète. — Je désirerais parler au professeur.

Le jeune garçon. — Pouvez-vous m'expliquer.....

Le poète. — Impossible. Qui êtes-vous ? Son fils ?

Le jeune garçon. — Mon père était architecte et il est mort. C'est moi qui voudrais devenir un professeur célèbre. Mais ce n'est pas pour tout de suite.....



« Son nom était Jean. »

*

Le poète. — Allons bon... (*Il disparaît au tour de manivelle.*)

Le jeune garçon reste figé, la bouche ouverte. Le poète réapparaît. Il avait posé ses gants sur le pupitre. Il les prend, dit : « Excusez-moi » *et redisparaît. C'est alors que le jeune homme se dresse en criant :* « Monsieur ! Monsieur ! » *et disparaît en fondu avec son pupitre.*

L'appareil cadre un autre coin du studio. Le poète apparaît au tour de manivelle. A peine est-il apparu que (par la droite — il est apparu cette fois à gauche) entre un vieillard poussé dans un fauteuil par une infirmière.

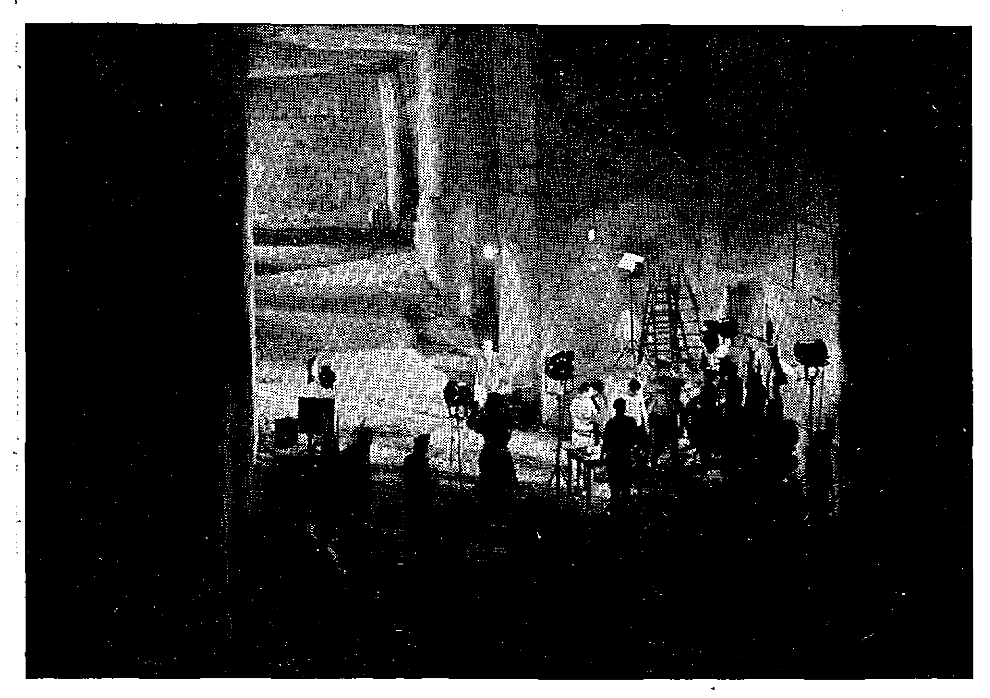
L'infirmière s'arrête avec stupeur. Le poète s'approche.

Le poète. — N'ayez pas peur, mademoiselle. Mon costume est le résultat d'un pari... Serait-ce le professeur que vous poussez dans ce fauteuil d'infirme ?

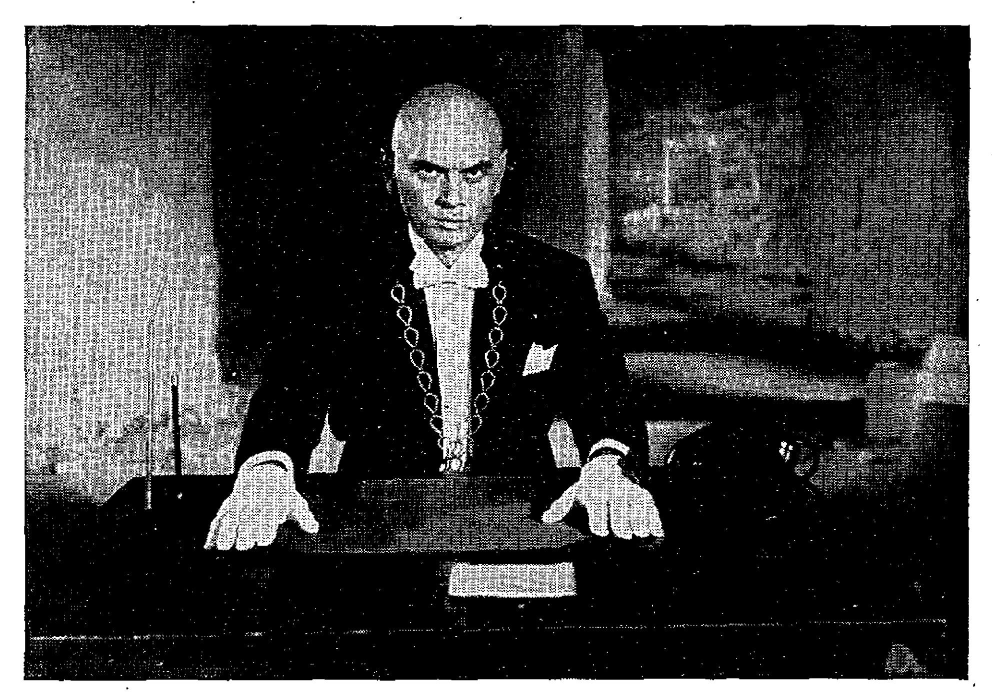
L'infirmière. — Oui, monsieur. Mais pouvez-vous m'expliquer.....

Le poète. — Impossible. Puis-je lui poser une question ?

L'infirmière. — Le professeur ne pourrait vous entendre ni vous répondre : lorsqu'il était enfant sa mère a eu peur de je ne sais quoi (*sur* « *je ne sais quoi* » *flash d'une grimace du poète*) et elle l'a laissé tomber sur la tête. Il a vécu sans souffrir de cette chute, mais un jour...



Jean Cocteau a donné le premier tour de manivelle du *Testament d'Orphée* le 7 septembre, dans les carrières des Baux en Provence.



Au cours du *Testament d'Orphée*, on reconnaîtra quelques visages familiers (ici Yul Brynner).

LE POÈTE. — Maldonne ! (*Il disparaît au tour de manivelle après avoir fouetté sa botte avec son stick.*)

L'appareil cadre l'infirmière qui recule d'un bond en abandonnant fauteuil et professeur.

L'appareil cadre la main droite du vieillard qui lâche une petite boîte ronde. On devine qu'il meurt.

Plan sur son visage mort, les yeux blancs, la bouche ouverte.

L'appareil cadre l'infirmière qui revient en hâte, et tire le fauteuil à reculons hors du champ. Le poète réapparaît, ramasse la boîte, l'empoche et redisparaît sur place.



JOUR-SOLEIL

L'appareil cadre un banc de square où est assise une jeune femme en robe 1900. Elle tient dans ses bras un bébé qu'elle berce. L'appareil recule et cadre plus large, de telle sorte qu'on puisse voir le poète apparaître derrière le banc et toucher l'épaule de la jeune femme. Elle se lève brusquement. L'enfant tombe. Elle pousse un cri en portant les mains à sa bouche.

Gros plan du bébé au sol et les mains de la mère qui le ramassent.

Gros plan sur le poète.

LE POÈTE. — Charmant ! (*Il disparaît dans le même plan, au tour de manivelle.*)

*

L'appareil cadre une table couverte d'éprouvettes et de bocaux. Fauteuil.

On voit entrer le professeur dans le champ. C'est un homme d'une quarantaine d'années assez mal en point. Il porte une blouse blanche. Il est soutenu par un jeune interne également en blouse blanche, masqué par un linge. Il dirige l'homme vers le fauteuil et l'aide à s'y asseoir.

LE PROFESSEUR. — Ce n'est rien. Je vais fermer les yeux et je pourrai reprendre nos recherches.

L'INTERNE. — Voulez-vous, professeur, que je vous fasse une piqûre?

LE PROFESSEUR. — Non merci. Laissez-moi seul. J'irai mieux dans quelques minutes. C'est à cause de cette chute. On ne sait jamais ce que ces accidents stupides peuvent produire un jour.

(Le jeune interne quitte le champ. Le professeur ferme les yeux. L'appareil se rapproche jusqu'à ne plus cadrer que le fauteuil.)

Sur les épaules du professeur, les deux mains du poète apparaissent. Le professeur sursaute, ouvre les yeux et se retourne d'un bloc.

L'appareil cadre ce qu'il voit : le poète penché vers le professeur et souriant.

LE POÈTE. — Salut. Vous ne me connaissez pas?

L'appareil sur le visage ahuri, en contre-bas, du professeur. (Le visage levé vers celui du poète).

LE PROFESSEUR. — Il me semble...

LE POÈTE (*Off*). — Faites un effort.

LE PROFESSEUR. — N'êtes-vous pas le personnage bizarre qui m'est apparu dans ma jeunesse?

L'appareil cadre la scène sous le même angle mais plus large.

LE POÈTE (*fermant sa tabatière après avoir prisé*). — Vous y êtes...

LE PROFESSEUR. — J'avais treize ans... Je m'en souviens comme si c'était hier. Vous m'aviez fait une peur épouvantable... J'aimerais comprendre...

LE POÈTE. — Professeur, vous êtes sans doute la seule personne au monde capable de ne pas chercher à comprendre et capable aussi de comprendre l'incompréhensible. J'ai voulu en savoir trop long. J'ai commis une grave imprudence. Je la paye. Je me suis égaré dans l'espace temps. J'étais à votre recherche et non sans peine. Ce costume n'est pas un costume de théâtre. C'est le costume de la période où une dangereuse escapade m'a conduit. (*Pendant ce texte l'appareil tourne et montre, derrière le fauteuil, le poète qui fait le mouvement inverse et s'arrête face au professeur.*) En quelle année sommes-nous?

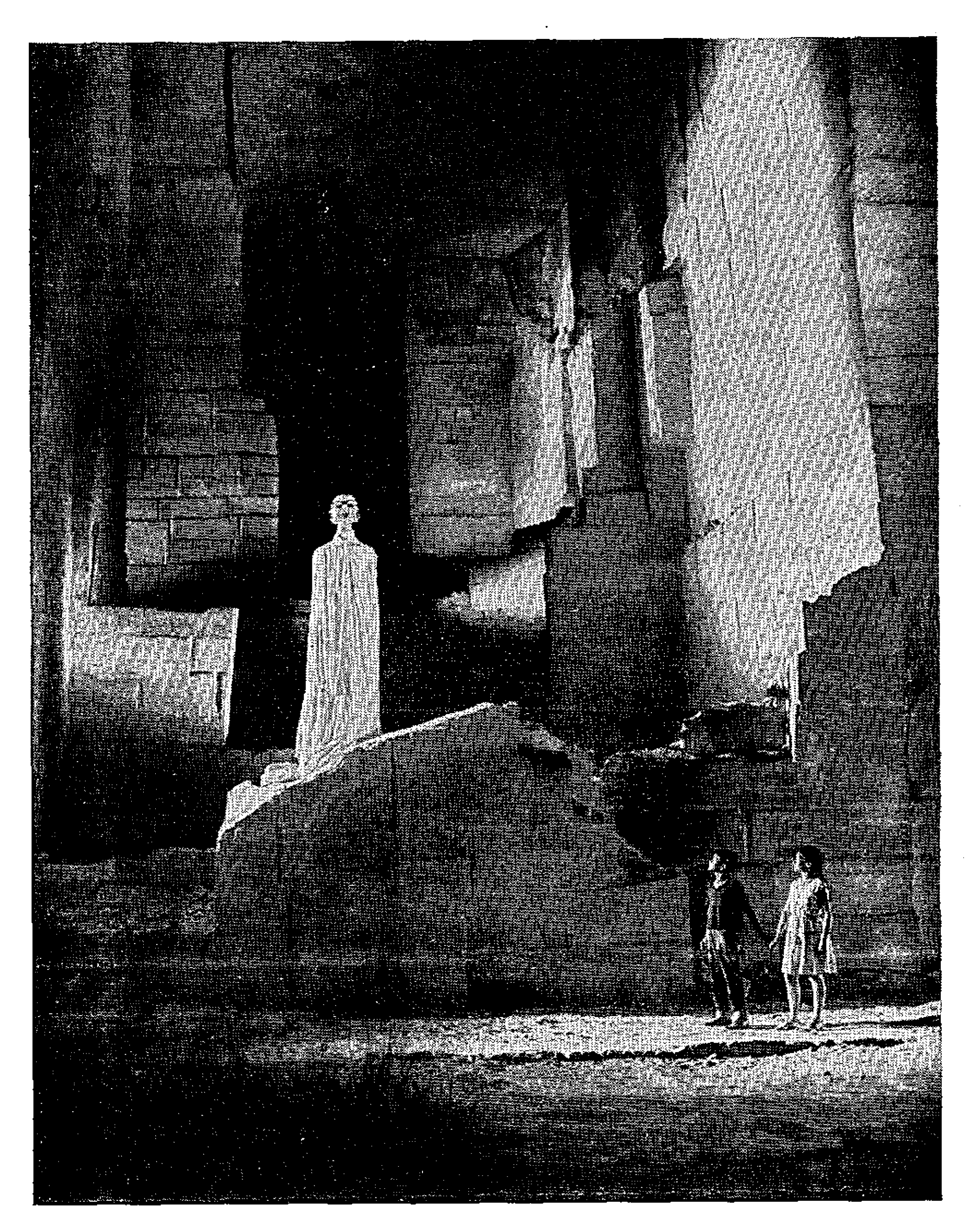
LE PROFESSEUR. — En 1959.

LE POÈTE. — Diable! Si mes calculs sont exacts, nous devrions être en 2209...

LE PROFESSEUR. — Alors, je ne serai plus de ce monde...

LE POÈTE. — Le professeur Langevin...

LE PROFESSEUR (*lui coupant la parole*). — Le professeur Langevin était fort naïf comme tous les savants et il n'y a eu que le XIXe siècle



Deux enfants face à Tirésias, la statue au triple profil qui rend célèbre.

pour croire qu'il existe des sciences exactes. Le professeur Langevin ignorait que les perspectives du temps obéissent aux mêmes lois que celles de l'espace. Il est vrai que deux cent cinquante ans se sont écoulés depuis votre départ. Mais votre retour les annule et ces deux cent cinquante années là ne nous concernent ni l'un ni l'autre. Puis-je vous demander comment vous y êtes-vous pris pour voyager dans le temps ?

LE POÈTE. — Les poètes savent pas mal de choses redoutables.

LE PROFESSEUR. — Il m'arrive de croire qu'ils en savent plus long que nous.

LE POÈTE. — Il est difficile d'expliquer l'intemporel et d'y vivre. On s'embrouille. Pensez que je viens de vous voir coup sur coup et sans ordre chronologique à plusieurs âges de votre vie. Je vous ai même connu très vieux il y a quelques minutes, mon cher professeur. Votre main malade a laissé tomber cette boîte. Je l'ai prise. Je crois en la ramassant vous avoir et m'avoir rendu service.

(Il sort la boîte de sa large poche et la montre au professeur qui s'en empare avec passion.)

L'appareil ne cadre que les mains, la boîte qui change de mains et celles du professeur qui l'ouvre. On voit que c'est une boîte de balles de revolver.

On entend la voix off.

VOIX DU PROFESSEUR. — Voilà qui est admirable. La preuve que vous n'êtes pas un fumiste et que je réussirai à vaincre les obstacles qui m'épuisent. Mais je devine, hélas ! qu'il ne me sera plus possible de faire connaître ma découverte. Sans vous elle serait dans les mains d'un infirme et morte avec moi. Je me trompe ?

De nouveau sur le professeur.

LE PROFESSEUR. — Oui, voilà qui est admirable... (*Après un temps*) Dites-moi, cher monsieur, d'homme à homme, suis-je mort en votre présence ?

Sur le poète (petit salut).

LE POÈTE. — Excusez-moi, professeur, j'ai une très mauvaise mémoire de l'avenir.

L'appareil cadre large les deux hommes. Le professeur se lève en face du poète.

LE PROFESSEUR. — Vous connaissez la propriété de ces balles ?

LE POÈTE. — Oui. Elles peuvent donner le change au premier abord.

LE PROFESSEUR. — Ce n'est que la poudre qui compte.

LE POÈTE. — C'est à cause de vos balles que je suis à votre recherche dans cet épouvantable capharnaüm de l'espace temps. Si je ne m'abuse, elles se déplacent plus vite que la lumière. Professeur, je compte être votre cobaye. C'est ma seule planche de salut. Le seul moyen de rentrer chez moi.

LE PROFESSEUR (*Il tourne autour du poète et se trouve placé à sa gauche*). — Avez-vous une arme à feu ?

LE POÈTE. — Vous oubliez qu'il ne m'est possible de vous fournir qu'un pistolet d'arçon.



Jean Cocteau alimente Tirésias : « *On lui enfourne du papier dans la bouche et il en sort des romans, des discours, des mots, des poèmes...* »

LE PROFESSEUR. — Où avais-je la tête ? J'ai ce qu'il nous faut dans mon tiroir. Les savants doivent être armés à notre époque. (*Il va sortir du champ à gauche et se ravise. Il tire de sa blouse un paquet de gauloises.*) Vous fumez ?

LE POÈTE (*Il allait priser. Il remet sa tabatière dans sa poche*). — Ce n'est pas de refus. (*Le poète se sert, le professeur allume un briquet.*)

(*L'appareil, derrière le professeur, montre le poète de face, en gros plan et la main du professeur qui allume la cigarette.*)

LE POÈTE (*Pendant qu'il allume sa cigarette*). — Pour pouvoir fumer en 1770, j'ai dû faire semblant d'inventer la cigarette. Ils m'ont dit que c'était une invention absurde et qui n'aurait aucune chance de réussir.

LE PROFESSEUR (*Pendant que le poète parle, il quitte le champ et y entre en plan large, un revolver à la main*). — Vous n'ignorez pas le processus de mon expérience et que je dois d'abord vous tuer. (*Il montre son revolver.*)

LE POÈTE (*Tête seule*). — Relativement...

LE PROFESSEUR (*Tête seule, il sourit*). — Relativement...

LE POÈTE (*Tête seule*). — Vous êtes sûr de la réussite ?

LE PROFESSEUR (*Plan moyen*). — Sans aucun doute. Je déplierai un repli du temps. Tout ce que vous venez de vivre sera supprimé, comme on torche des chiffres sur une ardoise.

LE POÈTE (*Plan moyen*). — Je connais la musique.

(*L'appareil recule et montre le poète à mi-corps tourné vers la gauche*).

VOIX DU PROFESSEUR (*Off*). — Alors n'ayez pas peur. Vous y êtes?

LE POÈTE (*levant la main droite*). — Feu !

Bruit de coup de feu. Le poète s'effondre sur lui-même et disparaît en bas de l'image. Entre dans l'image par le côté, le professeur, son arme à la main. Il regarde le corps du poète invisible en penchant la tête.

Ici, commence la musique. Celle du Concerto N° 1 de Beethoven.

(*La scène suivante sera tournée à l'envers et à l'accéléré* pour le ralenti).



Une porte du studio coulisse et on voit le soleil extérieur. Le poète en costume moderne (*celui qu'il porte dans la suite du film*) *entre à reculons. Il recule jusqu'à une place auprès du professeur, debout, son révolver à la main. C'est en reculant ou panoramiquant que l'appareil rencontre le professeur le visage tourné vers le poète. Arrivé près du professeur le poète fait halte et se laisse choir mollement aux pieds du professeur. Il reste immobile au sol.*

A la projection, on verra donc le poète en costume moderne, immobile au sol, se relever bizarrement au ralenti et se diriger vers la porte du studio suivi par le professeur. On verra ensuite le poète ouvrir la porte et disparaître. La porte se refermer.

En venant chercher le professeur qui s'élance vers la porte, l'appareil revient au style normal. On voit le professeur ouvrir la porte coulissante.

L'autre côté de la porte. Le professeur apparaît.

L'appareil sur le poète qui s'éloigne et se retourne vers le professeur.

Plan américain du professeur dans le cadre de la porte.

LE PROFESSEUR (*criant*). — Bonne chance !

Plan américain du poète retourné vers le professeur.

LE POÈTE (*criant et dressant le pouce*). — Je vous dois une fière chandelle !

Plan américain du professeur à la porte.

LE PROFESSEUR (*criant*). — Mais par exemple, je ne réponds pas de ce qui peut se produire par la suite...

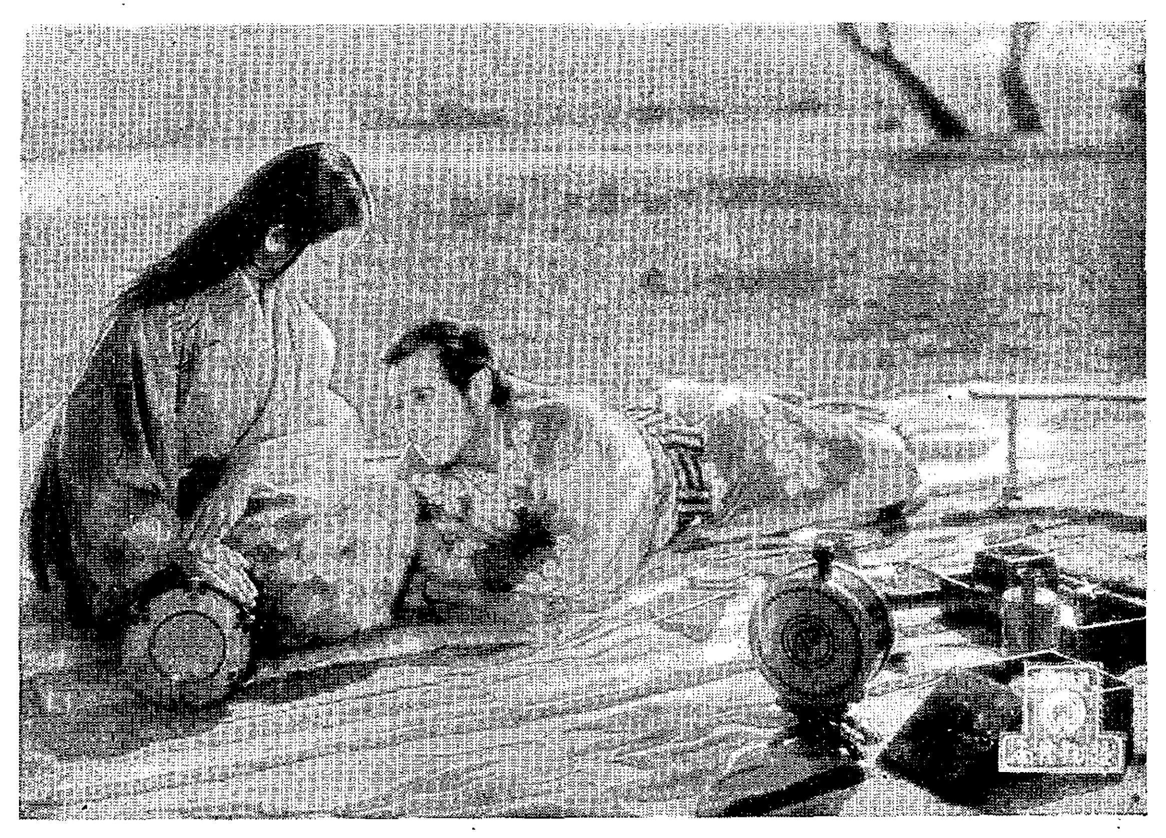
Plan où l'on voit, de la place du professeur, le poète arrêté sur la route.

LE POÈTE (*criant*). — Ce sont les risques de notre métier.

(*Il fait un geste d'adieu avec la main, se retourne et s'éloigne*).

Plan du professeur qui le regarde longuement, disparaît et ferme la porte coulissante.

Jean COCTEAU.



Les Contes de la lune vague, de Kenji Mizoguchi.

QU'EST-CE QUE LA MISE EN SCÈNE ?

par Alexandre Astruc

Il n'est pas besoin d'avoir fait beaucoup de films pour se rendre compte que la mise en scène n'existe pas, que les acteurs se dirigent très bien tout seuls, que n'importe quel chef opérateur sait où placer l'appareil pour obtenir un cadrage convenable, que les plans raccordent bien tout seuls, etc. Mizoguchi et Ophuls ont dû comprendre ça très vite, puis sont passés à ce qui les intéressait. A regarder les gens agir ? Pas exactement. A les présenter, à les regarder à la fois agir, et en même temps être agis.

La différence du cinéma avec n'importe quoi d'autre, roman y compris, c'est premièrement l'impossibilité du mensonge, deuxièmement l'absolue certitude, partagée



Hiroshima mon amour, d'Alain Resnais.

par le spectateur et l'auteur, que sur l'écran tout s'arrangera avec le temps. Si le metteur en scène, le réalisateur, intervient quelque part dans la réalisation d'un film, il intervient là, avant tout. Il est à cheval entre ces deux évidences : l'image par où il guette, le temps par où il conclut.

Non pas par où il détruit : la lente érosion de la vérité qui est l'art d'un Proust, son éclatement comme chez Faulkner, supposent d'abord que le roman est écrit avec des mots, fragments d'éternité. S'il fixe le réel, c'est au prix d'un effort constant de décomposition, destruction de formes, mouvement en avant lancé à l'assaut d'un vocabulaire et dont le fleuve charrie les débris.

La caméra fixe, ne transcende pas, regarde : il faut être naïf pour croire que l'usage systématique d'un 18,5 changera le cours des choses. En échange de quoi, elle ne ment pas. Ce qui est surpris par l'objectif est le mouvement du corps, immédiatement révélateur, comme l'est tout ce qui est physique, la danse, un regard de femme, un changement de rythme dans une démarche, la beauté, la vérité, etc.

Le cinéma suppose une certaine confiance faite au monde, tel qu'il est. Même au sein de la laideur, même au sein de la misère ; il y fait découvrir cette étrange et cruelle tendresse, la douceur terrible d'*Hiroshima*, où il suffit, après l'évocation de tant d'horreurs, de quelques travellings rapides au cœur d'une ville, d'une voix de femme, pour que tout naturellement les lignes d'un paysage s'organisent selon une perspective humaine, comme si tout naturellement et par quel étrange piège, tout ce qui ici était attente devait un jour être comblé...

Un des plus beaux films du monde a été réalisé par un vieux metteur en scène japonais, auteur de près d'une centaine de films, avec sans doute nul autre désir que celui d'exercer convenablement son métier. Après cinq minutes de projection, *Les Contes de la lune vague* font clairement comprendre ce qu'est la mise en scène —

du moins pour quelques-uns : un certain moyen de prolonger les élans de l'âme dans les mouvements du corps. Elle est un chant, un rythme, une danse. Mizoguchi sait bien que ce qui s'exprime dans la violence corporelle est une chose avec laquelle on ne peut pas mentir : non pas le caractère, non pas la compréhension de soi, mais cet irrésistible mouvement en avant qui rejette toujours dans les mêmes chemins à la poursuite de ce qui comble — ou de ce qui détruit. J'imagine assez que ce qui l'intéresse — après tant de films — ce n'est même plus ce spectacle, mais le fait de ne pouvoir détourner les yeux de ce spectacle : un auteur écrit peut-être pour se délivrer, un metteur en scène jamais tout à fait. Dans la tendresse ou l'horreur de l'univers qu'il exploite, il faudra bien qu'il rencontre ce qu'à la rigueur on peut appeler une certaine complaisance ou une complicité, mais qui pour l'artiste n'est jamais que la source de la grandeur qui l'obsède et qu'il croit pouvoir révéler.

Que devient dès lors la technique ? Elle cesse d'être une façon de montrer — ou de cacher. Le style n'est pas une certaine façon de rendre beau ce qui est laid et vice versa : aucun metteur en scène au monde ne fera confiance à la photographie, si son ambition ne se borne pas à faire concurrence à Yvon. Même pas une prise de conscience : les travellings ne sont pas des notes, ni des renvois au bas des pages. Il me semble assez qu'elle n'a pour but que de faire naître cette distance mystérieuse installée entre l'auteur et ses personnages dont les mouvements d'appareil semblent accompagner si fidèlement les oscillations et les courses folles à travers la forêt.

Semblent : car la force et la grandeur de cet univers qui réapparaît d'œuvres en œuvres, vient de ce que l'auteur en domine constamment les éléments. Il les plie, non pas peut-être à sa vision propre — Mizoguchi est un metteur en scène, pas un romancier — mais à un certain besoin de prendre du recul par rapport à eux : sagesse ou volonté de sagesse. Ainsi le poème tragique prend-il sa force dans l'insensibilité et la froideur apparente de l'artiste qui semble installé, sa caméra à la main, au détour du fleuve, surveillant la plaine d'où déboucheront les acteurs du drame.

L'exquise et touchante douceur des *Contes de la lune vague* est faite comme dans

Les Contes de la lune vague, de Kenji Mizoguchi.



certains westerns de cette lenteur irrémédiable qui pousse, fût-ce à travers la violence et la colère, une poignée d'individus dont le destin est insignifiant.

Mais Mizoguchi sait bien qu'en définitive il importe peu que ses films finissent bien, pas plus qu'il ne se soucie de savoir si, de lui à ses personnages, les liens les plus forts auront été ceux de la tendresse ou ceux du mépris. Il est comme le voyeur qui cherche le reflet du plaisir sur le visage de celui qu'il guette, bien qu'il sache tout aussi bien que ce n'est pas ce seul reflet qu'il poursuit : peut être tout simplement la confirmation lassante de quelque chose qu'il connaît depuis toujours, mais qu'il ne peut s'empêcher de vérifier.

J'imagine ainsi la mise en scène comme un moyen de se donner à soi-même le spectacle — mais quel artiste ne sait pas à son tour, instinctivement, que ce qui est vu importe moins, non pas que la façon de voir, mais qu'une certaine façon d'avoir besoin de voir et de montrer.

Entre la toile et les figures qui l'obsèdent, ce que la main du peintre introduit n'est pas une manière différente de regarder, mais une dimension nouvelle. Un tableau de Manet, ce n'est pas la « nature vue à travers un tempérament », c'est le lieu de passage d'une volonté esthétique, irréductible aussi bien aux thèmes qu'aux motivations secrètes de l'artiste, dont elle se nourrit peut-être, qui ne l'épuisent jamais. La mise en scène n'est pas forcément la volonté de donner un sens nouveau au monde, mais, neuf fois sur dix, elle s'organise autour de la certitude secrète de détenir une parcelle de vérité sur l'homme d'abord, sur l'œuvre d'art ensuite. Liés *indissolublement. Mizoguchi se sert de la violence, de la rapacité ou du désir sexuel* pour exprimer sur l'écran ce qu'il ne peut délivrer qu'à condition de rencontrer ces éléments. Mais il serait absurde de dire que la violence soit le sujet de ses films : s'il en a besoin, c'est comme l'alcoolique a besoin de boire : pour alimenter son ivresse, non pour la combler. Chez lui, comme chez les grands maîtres de l'écran, ce n'est jamais l'intrigue qui compte, ni la forme, ni même l'effet, ni encore la possibilité de mettre en présence dans une situation extrême des personnages forcenés : Mizoguchi, comme tous les Orientaux, se moque de la psychologie et de la vraisemblance. Il a besoin de la violence comme d'un levier : pour basculer dans un autre univers. Mais comme dans la peinture baroque, la pluie d'orage qui tombe sur ces visages grimaçants et ces corps démantelés est annonciatrice d'apaisement. Au-delà du désir et de la violence, le monde du Japonais, comme celui de Murnau, laisse retomber le voile de l'indifférence par où, dans un cinéma « exotique », la métaphysique fait tout d'un coup intrusion.

Entre un réalisateur japonais assez habile dans son métier pour se voir proposer par Hollywood un contrat de sept ans, et qui ressemble beaucoup en somme à l'idée que l'on peut se faire d'un ingénieur payé au mois, et un poète « maudit » façon fin du *XIX*ᵉ, *y a-t-il — à la limite — une telle différence ? L'opium* de Baudelaire et le métier de Mizoguchi ont en définitive le même rôle : ce sont des prétextes, comme l'asthme ou l'homosexualité de Proust, comme le jaune dont Van Gogh s'enivrait — mais qui dira que le jaune ait jamais été le sujet des tableaux de Van Gogh, ni son but. L'artiste cherche là où il croit pouvoir les trouver les conditions de sa création : le réalisateur au studio, au bordel ou au musée...

L'univers d'un artiste n'est pas celui qui le conditionne, mais celui dont il a besoin pour créer, et le transformer perpétuellement en quelque chose qui l'obsède plus encore que ce par quoi il est obsédé.

L'obsession de l'artiste est la création artistique.

Alexandre ASTRUC.



LE TROU

film de Jacques Becker

(extrait)

Adaptant à l'écran un roman de José Giovanni, Jacques Becker a tourné aux studios de Billancourt et dans les souterrains du Fort d'Ivry *Le Trou*, histoire du Judas, histoire d'un homme que rien ne distingue des autres jusqu'à l'ultime seconde où il trahit, interprété par des inconnus et photographié par Ghislain Cloquet, qu'on entrevoit derrière la caméra sur le document ci-dessus. Voici un extrait du scénario, la scène des sous-sols.

*

375 — *...Un instant après, ils réussissent enfin à enlever le barreau...*

Les deux amis, tout transpirants, échangent un sourire de triomphe...

376 — CADRE LE GRAND SOUPIRAIL, VU DE L'AUTRE CÔTÉ...

Manu se faufile aisément entre les barreaux et se penche pour examiner le terrain en contre-bas.

Roland passe également la tête.

ROLAND (*bas*). — Allez, saute !... et puis tu me feras l'échelle...

Manu passe complètement de l'autre côté de la grille.. .

377 — CADRE LA SCÈNE ENSEMBLE. RACCORD SUR LE MOUVEMENT DE MANU...

Manu passe de l'autre côté de la grille... se retourne face au mur... et saute...

Roland franchit le soupirail et s'arc-boute aux barreaux...

378 — PLAN RAPPROCHÉ...

Roland, arc-bouté aux barreaux, replace adroitement le barreau supprimé.

Cela fait, il saute à son tour...

379 — REPRISE DU PLAN D'ENSEMBLE...

...Roland saute et rejoint Manu... Tous deux s'avancent ensuite dans le sous-sol éclairé de loin en loin par des ampoules de faible puissance...

Ils marchent l'œil et l'oreille aux aguets et parcourent ainsi l'étendue d'une grande salle voûtée.

La salle en question sert visiblement d'entrepôt. Des objets de toutes sortes sont rangés de part et d'autre : vieux lits métalliques, vieilles fenêtres, tabourets, lavabos hors d'usage...

Dans un coin, des planches, des poutres et des tuiles empilées...

Roland désigne les matériaux en question.

ROLAND (*bas*). — Ils se servent de ça pour réparer la toiture...

Ils poursuivent leur chemin...

380 — *...et parviennent au pied d'un escalier abrupt qui monte vers l'étage supérieur... Roland désigne l'escalier.*

ROLAND. — Les rondes doivent descendre par là...

...il entraîne Manu par le bras...

...Viens !...

Tous deux s'enfoncent dans les profondeurs du sous-sol...



Le Trou.

381 — *...et parviennent à la hauteur d'une porte en bois munie d'une forte serrure... Roland désigne la porte.*

ROLAND (*bas*). — Tu vois, ça c'est une porte de galerie... continuons...

Ils reprennent leur inspection des sous-sols...

382 — *...et découvrent une seconde porte analogue à la précédente...*

383 — *...puis une troisième porte du même modèle.*

384 — *Ils parviennent enfin à une dernière porte, celle-là entièrement métallique et munie d'une serrure de sûreté.*

ROLAND (*bas*). — Celle-là elle ne serait pas facile à ouvrir...

MANU (*bas*). — Et s'il le fallait ?...

ROLAND (*souriant*). — T'inquiète pas ! En attendant faut ouvrir les autres et pour ça faut que je fabrique un passe...

Il s'approche des vieux lits métalliques...

385 — *...et commence à les inspecter un à un...*

Manu l'éclaire avec le lumignon... Roland abandonne les lits pour inspecter les fenêtres hors d'usage... Il finit par trouver un morceau de fer plat, aux branches parallèles, qui sert de guide au coulisseau de la fenêtre. La pièce ne tient plus que par un rivet assez mince et déjà tordu.

386 — *Les grosses mains de Roland s'acharnent sur la pièce en question et, d'un violent effort, réussissent à l'arracher au montant de la fenêtre.*

387 — Supprimé.

388 — *Manu regarde Roland comme s'il découvrait chez lui un personnage encore inédit.*

389 — Cadre Roland et Manu (Roland favorisé)...

ROLAND (*chuchotant*). — Pourquoi me regardes-tu comme ça ?... Tu n'as pas confiance ?...

MANU (*chuchotant*). — Au contraire... T'as l'air tout content... c'est pour ça que je te regarde... je suis sûr que tu vas la réussir cette évasion...

ROLAND (*confus*). — Remarque... on n'est pas encore sortis...

Il tend la main...

...passe-moi la scie...

Manu tend la scie à Roland. Celui-ci s'en empare...

390 — *...prend appui sur le bord du cadre d'un lit métallique et se met en devoir de façonner le passe-partout annoncé.*

...Un bruit de pas résonne soudain en arrière-plan...

391 — *Roland tressaille... Manu tend l'oreille... Les deux hommes s'interrogent un instant du regard... Mais l'hésitation de Roland ne dure pas : il saisit Manu par le bras et l'entraîne vers un haut pilier, large de près d'un mètre, qui occupe le centre de la galerie.*

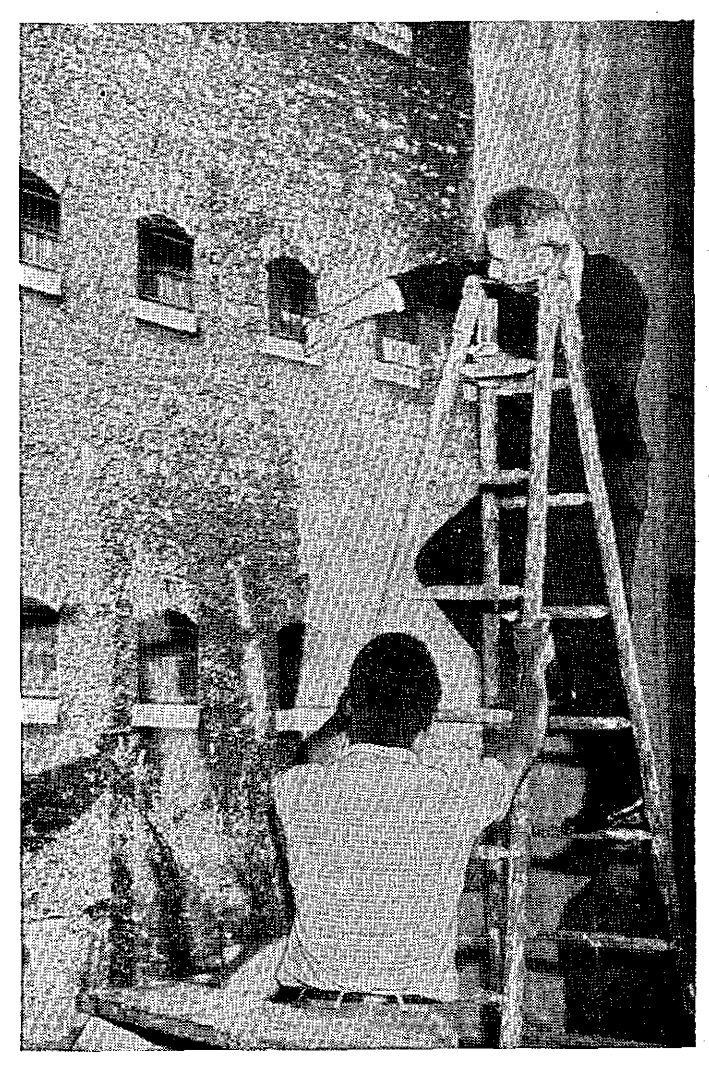
392 — Cadre l'escalier...

Deux surveillants descendent les marches, le premier tient une torche électrique, le second porte en bandoulière une boîte-horloge de pointage.

(Note : *Cet appareil sert à contrôler la vigilance des gardiens de nuit; en argot on le nomme « le mouchard »*).

Ils s'arrêtent au bas de l'escalier. L'homme au « mouchard », qui a sorti un paquet de gauloises de sa poche, offre une cigarette à son confrère et s'en offre une autre... L'autre lui offre le feu de son briquet...

Les deux hommes se remettent en route en fumant... Ils s'éloignent de dos à l'appareil dans les profondeurs de la grande salle, et dans la direction du pilier central.



Jacques Becker retouche un petit détail de la découverte.

393 — CADRE LES SURVEILLANTS DE FACE...

Ils marchent l'un à côté de l'autre dans la direction de la caméra (SENS DROITE GAUCHE)... *Le surveillant muni du « mouchard » (horloge de pointage) marche au centre de la galerie; l'autre surveillant marche à sa droite et se trouve plus éloigné de la caméra. Ce dernier promène, au passage, le faisceau de sa torche électrique sur les objets entassés le long de la paroi de la salle...*

Le surveillant au « mouchard » avance tout droit jusqu'au pilier central au milieu duquel se trouve fixé le poste de pointage. Il s'empare de la petite clé de contrôle reliée au poste par une chaînette et l'introduit dans la serrure du « mouchard »...

LE CADRAGE ISOLE LES MAINS DU SURVEILLANT... *manipulant le « mouchard »*, PUIS SE DÉPLACE VOLONTAIREMENT... POUR ISOLER SON VISAGE : *...ses yeux sont fixés sur son instrument.*

UN TROISIÈME MOUVEMENT D'APPAREIL DÉPLACE L'OBJECTIF DE BAS EN HAUT ET DE GAUCHE A DROITE *pour découvrir une fraction du visage de Manu : ...son œil droit et une partie de son front dépassent tout juste l'arête de la face intérieure du pilier.*

394 — CADRE LE SURVEILLANT AU « MOUCHARD » *qui rejoint son collègue... Tous deux, poursuivant leur chemin,* PASSENT DE L'AUTRE CÔTÉ DU PILIER PAR RAPPORT A LA CAMÉRA...

Le corps de Roland, plaqué contre le pilier, apparaît au même instant... ROLAND SE PRÉSENTE FACE A L'APPAREIL ET SE DÉPLACE DE GAUCHE A DROITE...

LA CAMÉRA, SUR CHARIOT, RECULE DANS LE MÊME MOUVEMENT ET PREND DU CHAMP POUR DÉCOUVRIR... *Manu juché sur les épaules de Roland ; Manu est également écrasé contre le pilier, mais il lui fait face* ET TOURNE PAR CONSÉQUENT LE DOS A LA CAMÉRA.

Nous comprenons alors par quel stratagème les deux amis ont échappé à l'attention des surveillants...

LA CAMÉRA, QUI A RECULÉ OBLIQUEMENT PAR RAPPORT AU PILIER ET DE GAUCHE A DROITE, DÉCOUVRE MAINTENANT... *les deux surveillants qui s'éloignent de dos... On les voit se déplacer dans le fond de la galerie, ou plutôt on les devine grâce à la lampe torche du premier surveillant...*

...Ils évoluent un peu... SUIVIS PAR LE CADRAGE QUI A ABANDONNÉ, HORS-CHAMP A DROITE, MANU, ROLAND ET LE PILIER... *puis reviennent sur leurs pas tout en inspectant la partie gauche de la galerie... Ils croisent finalement de nouveau le pilier central,* MAIS PASSENT CETTE FOIS ENTRE CELUI-CI ET L'OBJECTIF AVANT DE SORTIR DU CHAMP, DROITE CAMÉRA.

CELLE-CI CADRE FINALEMENT LE PILIER *apparemment nu et désert...*

...Le bruit des pas des surveillants décroît dans les profondeurs du souterrain...

395 — CADRE UNE AUTRE PARTIE DE LA GRANDE SALLE...

Les surveillants s'avancent vers la caméra... puis la dépassent pour s'arrêter finalement devant une des portes en bois que nous connaissons déjà. L'un d'eux introduit une clé dans la serrure et ouvre la porte, découvrant ainsi l'entrée d'une galerie...

Les deux surveillants pénètrent dans la galerie...

...la porte se referme.

396 — CADRE UNE PARTIE DU PILIER CENTRAL AINSI QUE MANU ET ROLAND...

...le premier toujours juché sur les épaules du second.

...Quelques secondes s'écoulent, puis Manu se laisse glisser ou plutôt tomber jusqu'au sol... Roland se redresse péniblement et s'éponge le front avec son mouchoir... Manu pousse un énorme soupir.

MANU. — Eh ben !...

Roland sourit largement.

ROLAND. — Oui... mais maintenant on est tranquille pour trois heures...

Il entraîne Manu vers le lit-établi...

397 — *...et reprend la fabrication du passe-partout...*

Jacques BECKER.



Jean-Louis Barrault et Jean Renoir pendant le tournage du *Testament du Docteur Cordelier.*

POURQUOI AI-JE TOURNÉ "CORDELIER" ?

par Jean Renoir

Les entreprises humaines aboutissent presque toujours à des résultats qui diffèrent, tout au moins en apparence, des buts primitifs.

Je crois même que cette infidélité au plan préalablement tracé est une condition de la réussite artistique.

Les architectures anciennes nous émeuvent plus que les bâtiments contemporains, non seulement parce que les années leur ont ajouté du mystère, mais surtout parce que les hasards de l'exécution sont venus corriger la froideur du tracé idéal. Cela permet de supposer que la perfection technique, la puissance et la précision des

outils nuisent à l'œuvre d'art en permettant aux techniciens de suivre fidèlement la pensée de l'architecte. Bien entendu l'infidélité dans l'exécution ne suffit pas et bien des œuvres de qualité inférieure peuvent se targuer d'une exécution fantaisiste.

Il existe des gens qui considèrent que chaque phase de notre existence doit être une bataille. Les mêmes gens avaient prétendu que le phonographe tuerait les entreprises de concerts symphoniques et que le cinéma tuerait le théâtre. Ils ne se rendent pas compte que toutes les différentes catégories de notre métier, j'entends « le Spectacle », sont solidaires et que leur ennemi commun est, non pas l'une de ces catégories, mais cette grande découverte que viennent de faire les hommes grâce à la vespa et à la 2 C.V., cette découverte étant la nature.

Croyez-moi, cet adversaire est de taille et ça n'est pas en nous entredéchirant que nous arriverons à rappeler aux hommes qu'un champ de blé peint par Van Gogh peut être plus passionnant qu'un vrai champ de blé. Evidemment cela nous met devant une obligation redoutable : celle d'essayer dans nos films, dans nos émissions, dans nos pièces de théâtre, dans nos exercices de cirque d'être des Van Gogh.

Ma première idée était de tourner *Cordelier* pour la Télévision seule. Je m'en ouvris aux responsables de cette organisation qui me firent un excellent accueil.

Je rêvais d'une émission « directe » et ne pensais pas du tout au cinéma.

Bientôt mes associés et moi-même nous aperçûmes que l'émission directe ne permettait pas certains truquages. Les scènes de ce genre, indispensables à mon récit, représentant un fort pourcentage de l'émission, nous décidâmes de l'enregistrer sur pellicule.

L'obligation de tourner cette histoire sur film amenait naturellement l'idée d'une exploitation cinématographique.

L'espoir de cette exploitation cinématographique permettait d'augmenter légèrement le devis et de soigner mieux le film.

Mais d'autres aspects du problème me passionnaient avant tout : par exemple, l'envie d'essayer un style nouveau.

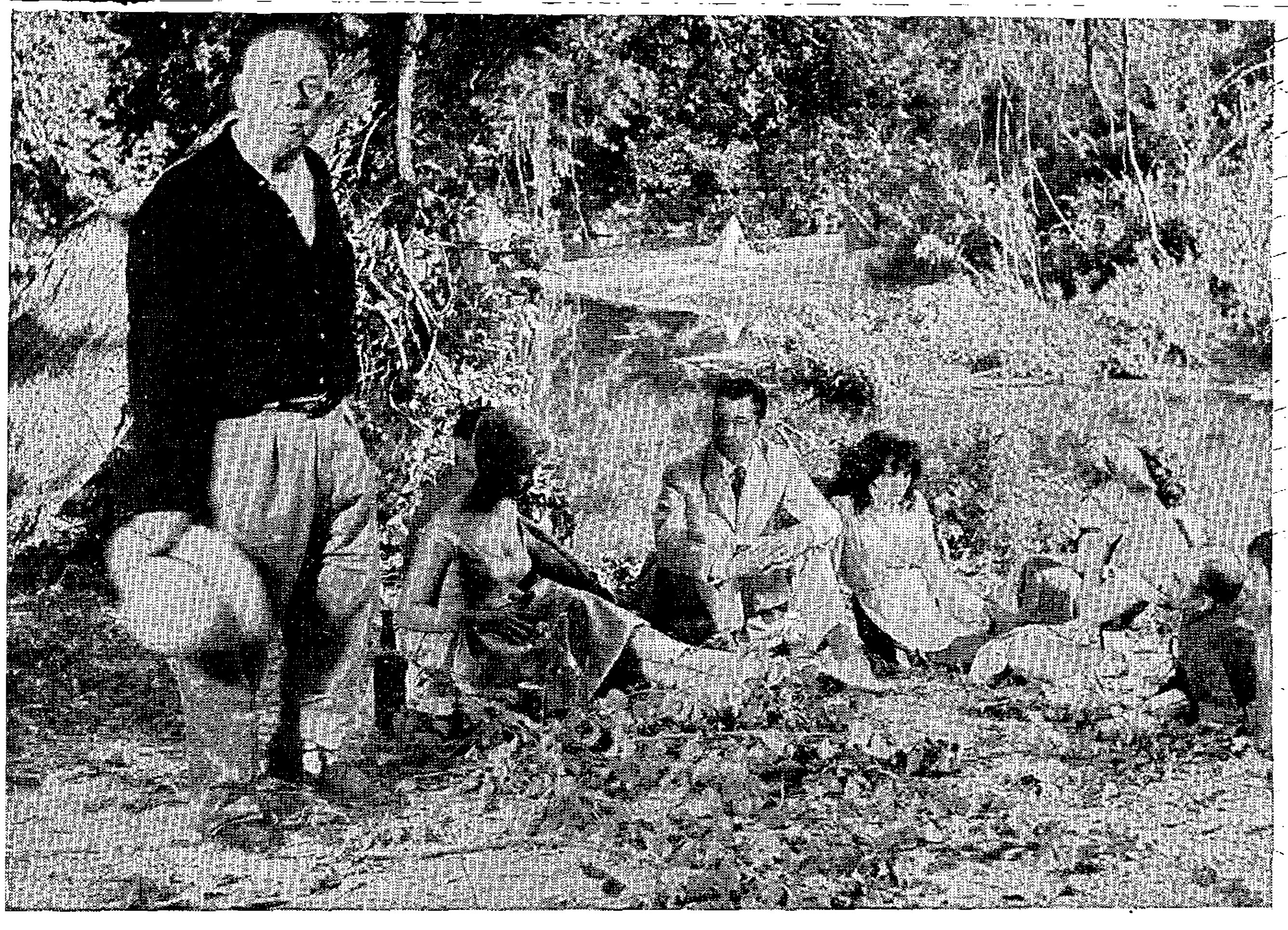
Je sais bien que tout changement valable dans cet ordre doit venir de l'intérieur, mais je suis influençable et les nécessités d'une technique nouvelle provoquent chez moi une transformation de sentiments. La technique que je mourais d'envie d'expérimenter est tout simplement basée sur la division du film en scènes et non pas en plans.

Ma tentative réclamait la collaboration de la Télévision étant donné que les studios de cinéma ne sont en général pas équipés pour employer en même temps un grand nombre de micros. Or, dans certaines de mes scènes de *Cordelier*, j'ai eu jusqu'à huit caméras et douze micros.

Ce système, en relâchant l'influence constante du metteur en scène sur l'acteur, implique par compensation de nombreuses répétitions. Pour *Cordelier*, nous avons répété quinze jours. A mon avis c'est insuffisant. J'ai tourné le film en dix jours et demi. Avec plus de répétitions, je l'aurais tourné plus rapidement.

Ces répétitions, tout au moins à partir du moment où le jeu et la mise en scène sont débrouillés, sont d'ailleurs aussi bien à l'usage des techniciens qu'à celui des acteurs et du metteur en scène.

Bien entendu une telle méthode ne répond pas à toutes les exigences. Elle ne s'applique qu'à une certaine catégorie de films. Elle demande une transformation du système sonore des studios et un personnel entraîné à ce genre de prises de vue.



Jean Renoir et les interprètes de son *Déjeuner sur l'herbe.*

Là aussi la Télévision m'a aidé dans cette première tentative en m'affectant quelques techniciens habitués aux émissions directes.

Maintenant mes collaborateurs et moi-même, surtout après *Le Déjeuner sur l'herbe*, connaissons suffisamment la question pour mettre au courant rapidement nos camarades du cinéma non habitués à ce procédé.

Le changement commence d'ailleurs avec l'écriture du scénario qui, pour être tourné de cette façon, doit être conçu et libellé en tenant compte de ce groupement par scènes et non plus par plans.

En me permettant cette expérience, la Télévision a fait un très beau cadeau au cinéma. Pour toute industrie la possession d'une méthode nouvelle, même si elle ne s'applique qu'à un petit nombre de cas, est un enrichissement et j'en arrive à la grande raison qui m'a poussé dans cette aventure et dont je voulais réserver l'énoncé pour conclure : cette méthode en abaissant le prix de revient de certaines productions peut, peut-être, apporter une arme à la lutte contre les films doublés.

Le doublage, nécessaire et recommandable dans certains cas spéciaux (par exemple dans celui de super-productions dont la valeur plastique dépasse la valeur littéraire ou celle de l'interprétation), m'apparaît trop souvent comme une trahison.

L'auteur du sujet peut ne pas trop en souffrir, mais pour le dialoguiste, le metteur en scène et les interprètes, surtout pour ces derniers, c'est un assassinat. La

voix est un des éléments les plus symptomatiques de la personnalité humaine. En substituant une voix à une autre on détruit cette personnalité. Laissez-moi croire avec Pascal que la seule chose qui intéresse l'homme *c'est l'homme*.

La méthode *Cordelier* offre un inconvénient : elle élimine le travail d'amateur. Les acteurs, les techniciens, l'écrivain, le metteur en scène deviennent complètement responsables de leur partie. L'erreur d'un cadreur ou d'un machiniste peut faire rater une scène que, en principe, on ne tourne qu'une *fois*.

Ce genre de travail n'est concevable qu'avec des gens de métier. Or, nous savons tous ce que les non-professionnels ont apporté au cinéma. Nous devons à la jeune fille sans expérience rencontrée dans la rue par un metteur en scène de génie quelques-uns de nos meilleurs moments dans les salles obscures. Mais n'oublions pas que la méthode *Cordelier* ne prétend pas se substituer à quoi que ce soit.

Le cinéma est libre, heureusement, et chaque réalisateur pratiquement invente sa propre méthode. *Il la réinvente même à chaque film et je ne me serais pas permis* de me répandre dans toutes ces explications si certains amis ne s'étaient émus de mes tentatives, croyant y voir un danger pour le cinématographe, alors qu'il ne s'agit de ma part que d'un essai que j'espère pouvoir inscrire comme une toute petite phase de la lutte que nous menons tous pour notre survivance.

Jean RENOIR.



Jean-Louis Barrault et Michel Vitold dans *Le Testament du Docteur Cordelier*, de Jean Renoir.



La découverte du nouveau cinéma américain : *Citizen Kane*, d'Orson Welles.

AMBIGUITÉ DU CINÉMA

par Roger Leenhardt

Ce texte est celui d'une conférence que prononça Roger Leenhardt au IX[e] Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française, le 2 septembre 1957 à Aix-en-Provence, et qui n'a rien perdu de son actualité.

*

Je prendrai le mot de cinéma au sens limité d'art cinématographique. Sans doute le cinéma est-il plus généralement un moyen d'expression, un langage. Le savant utilisant la caméra pour l'expérimentation, le pédagogue réalisant un film pour son enseignement, n'ont pas une activité artistique. Le film ne devient œuvre

d'art que fait par un artiste, dans le but d'exprimer un style ou une vision du monde, et de produire sur le *spectateur un effet moral accompagné de plaisir esthétique.* Ce n'est pas que je minimise la part extra-artistique du cinéma — c'est même mon domaine professionnel courant — mais dans un sujet aussi vaste que l'homme et l'œuvre cinématographique, il faut dès l'abord se limiter.

Dès qu'on veut réfléchir avec rigueur sur le cinéma, on se heurte à une difficulté majeure. A la différence des arts classiques il est né tout récemment, et son évolution — encore en cours — a été si rapide et si considérable, qu'on ne sait quand et où saisir le cinéma en soi. L'acharnement de ses exégètes à parler de la « spécificité » du cinéma trahit précisément, je crois, l'ambiguïté ou l'équivoque qui pèse sur la nature essentielle de l'art de l'écran.

Car les errements de la pensée critique, toujours aussi péremptoire que mouvante, n'ont pas suivi parallèlement l'évolution de la technique et du style cinématographiques.

Une inflation de la pensée cinématographique

A l'époque que certains appellent encore l'âge d'or du cinéma, entre 1920 et 1930, la philosophie ne s'intéressait pas encore à l'écran. Et l'esthétique académique refusait même le titre d'art au cinématographe, simple reproduction, disait-on, et non transposition de la réalité. Contre elle, une jeune école avant-gardiste découvrait et baptisait le septième art, comme langue universelle de l'image, et expression privilégiée du monde moderne. Le tout sur un mode littéraire, effusif, assez baroque, qui constituait moins une philosophie qu'une mystique. Elle aurait dû s'écrouler avec l'avènement du parlant, où l'on vit en un clin d'œil, et malgré l'épouvantail *du théâtre filmé, ce curieux art de l'image, orgueilleux de sa mutité, intégrer le* verbe avec la plus grande aisance.

Le pouvoir des mots — comme celui de photogénie, par exemple — est tel, que cette conception primaire (au moins au sens historique) du cinéma, a des résurgences jusque dans des études contemporaines sur le cinéma, entreprises pourtant avec une rigueur scientifique.

Après la guerre en effet — je me cantonne à la France — la découverte des nouveaux cinémas américain et italien a provoqué un renouvellement, un bouillonnement, je dirai presque une inflation de la pensée cinématographique. Le nombre des textes et des ouvrages sur le cinéma est brusquement multiplié par vingt. Le mouvement s'est produit sur deux axes. D'un côté ce qu'on a appelé la nouvelle critique, de l'autre, la filmologie.

A partir de 1949, la toute jeune école, ardente et érudite, des *Cahiers du Cinéma* abandonne la critique impressionniste, psychologique et même historique, pour une critique à la fois technique et on peut même dire philosophique. André Bazin, le leader de cette génération, a prouvé à quel niveau de pensée peuvent être analysés des problèmes précis de découpage ou de prises de vue, tels que par exemple le flashback ou la profondeur de champ.

Certains de ses disciples ont poussé un peu loin la méthode. Et on ne peut pas ne pas éprouver une certaine inquiétude, lorsque le moindre compte rendu d'un western un peu curieux (car ces jeunes turcs font de préférence leur miel des films de série B plutôt que des grandes œuvres évidentes) amène à parler d'ontologie et d'aliénation, ce genre de termes étant parfois manié avec un bonheur inégal.

On est évidemment rassuré en retrouvant ce vocabulaire sous la plume plus sûre des filmologues. Mais c'est une *inquiétude inverse que l'on éprouve parfois.* Certes il faut louer Cohen-Séat d'avoir amené de grands spécialistes de disciplines intellectuelles comme l'esthétique, la sociologie ou la psychologie à se pencher, avec la rigueur scientifique qui leur était familière, sur le fait filmique. Et il ne faut

pas s'étonner si, les réalités de l'écran leur étant, elles, moins familières, les premiers résultats ont été incertains. Un article d'André Bazin, intitulé assez drôlement, si j'ai bonne mémoire, « Prolégomènes à toute filmologie », explique admirablement le phénomène. Je suis malheureusement, je l'avoue, assez ignorant du développement de la filmologie, ayant précisément cessé mon activité de critique après sa naissance. Mais je ne doute pas que la méthode, maintenant rodée, n'ait donné et ne donne des travaux remarquables.

Un ouvrage récent que je viens de lire, dont je ne sais s'il appartient à l'orthodoxie filmologique, mais qui est en tout cas le type actuel même d'une analyse philosophique dense et brillante du cinéma par un homme averti, a pourtant renouvelé chez moi un sentiment d'équivoque qu'il me semble utile de dissiper.

C'est l' « Essai d'Anthropologie Sociologique » d'Edgar Morin intitulé : « Le cinéma et l'homme imaginaire. » Je m'excuse donc de donner pour quelques instants à mon exposé un tour critique un peu déplaisant. Mais un certain déblaiement est parfois nécessaire pour rendre plus net le témoignage concret.

Quelle est la thèse centrale de Morin ? Elle consiste à démontrer que le cinéma, naissant dialectiquement du cinématographe, simple reproduction optique et objective de la réalité, établit une vision subjective, parente de l'imaginaire, de l'onirisme, de la magie. Il y aurait comme une « vertu surréalisante de l'écran ». La formule de Valentin, qu'il cite, est caractéristique : « *L'objectif confère à tout ce qui l'approche un air de légende, transporte tout ce qui tombe dans son champ hors de la réalité.* »

Mon propos n'est pas de discuter cette thèse. En un sens, c'est d'ailleurs une



Un tour de force d'Alfred Hitchcock : *La Corde.*

simple évidence. Toute vision esthétique, que ce soit en peinture ou en littérature, consiste à transposer une donnée réaliste, à l'affecter d'un certain coefficient de subjectivité, de surréalité.

L'évolution du style

L'intéressant est l'analyse des éléments constitutifs et spécifiques du cinéma qui déterminent cette transfiguration. Selon l'auteur, cela vaut la peine de rentrer pour un instant dans la technique. Il étudie successivement la « fantomalité » de l'image cinématographique, aérienne, transparente, avec la stylisation première du noir et blanc ; l'importance des truquages du temps — accéléré ou ralenti — ou de l'espace — volet, fondu, enchaîné ou surimpression — ; l'obligatoire accompagnement du déroulement des images concrètes par une musique expressive et affective ; la fragmentation de l'espace et du temps par le montage ; le découpage par plans avec des angles fascinants, comme la plongée ou la contre-plongée ; le cadrage lui-même, cette composition arbitraire dans l'étroit rectangle de l'écran ; la macroscopie enfin, c'est-à-dire l'emploi systématique du gros plan, psychoanalytique quand il se rapporte au visage, et animiste quand il montre des objets.

Or, l'extraordinaire est que tous ces éléments, sans doute spécifiques du cinéma muet de 1928, correspondent à des modalités d'expression que l'évolution du style cinématographique a dépassées, et même définitivement abandonnées. Je les reprends rapidement. Tout l'effort technique a tendu, depuis vingt ans, vers une projection de plus en plus fixe, nette et dense. Et si l'on fait encore des films en blanc et noir, ce n'est pas pour des impératifs esthétiques, quoi qu'on en dise, mais purement budgétaires. On serait bien embarrassé de citer, en dehors du documentaire, un seul film récent qui emploie dans le cours du récit l'accéléré ou le ralenti. Je passe sur la musique. Vous savez qu'on fait maintenant de grands films sans musique, que les compositeurs cherchent toujours à avoir des interventions de plus en plus brèves, généralement justifiées. Je pense à un exemple : vous allez voir dans un instant le film de Clouzot (1). Eh bien ! mon ami Georges Auric est très affecté du fait que la critique qui a aimé le film, a en général attaqué la musique qu'il avait faite à la requête de Clouzot et dans le style demandé. Je crois qu'en fait cela ne portait pas du tout sur la nature de la musique, mais sur l'existence même de cette musique un peu venue là comme par habitude et qui non seulement n'était pas essentielle au film, mais lui était étrangère.

Quant au truquage, si l'on emploie encore le fondu au noir ou l'enchaîné (tout en cherchant au maximum à les éliminer), le volet, le glissement d'images, toutes ces soi-disant ponctuactions 'syntaxiques du film, ont pratiquement disparu. La surimpression, elle, cette « figure essentielle de la stylistique cinématographique », procure aujourd'hui à tout spectateur de goût un profond sentiment de malaise.

Le montage lui-même est devenu dans le récit cinématographique un élément secondaire. On sait que depuis environ dix ans, le montage par plans successifs, champ et contre-champ, tend à être remplacé par la mise en scène en profondeur, utilisant la profondeur de champ et donnant dans un seul plan de longue durée une vision globale où c'est le spectateur, qui, comme devant la réalité, fait le travail de sélection dévolu spécifiquement, pensait-on, à la caméra. Mais l'on s'aperçoit même aujourd'hui que les deux méthodes peuvent être employées concurremment sans que rien d'essentiel soit changé. Il y a cinq ans, Hitchcock a réalisé un tour de force : *La Corde*, en un seul plan. Dans le souvenir, si le film reste très présent dans son ton et dans son atmosphère, il n'apparaît pas différent de ce qu'il eût été, réalisé avec un découpage classique. Cela me paraît diminuer l'intérêt de la fameuse expérience de Koulechov (le même visage de Mosjoukine prenant des

(1) Il s'agit du **Mystère Picasso** (N.D.L.R.).



Tout visage de femme, en gros plan et sans fard, ressemble à Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer.

expressions différentes devant un cercueil, une petite fille ou une assiette de soupe) rituellement citée en tête de tous les ouvrages sur le cinéma.

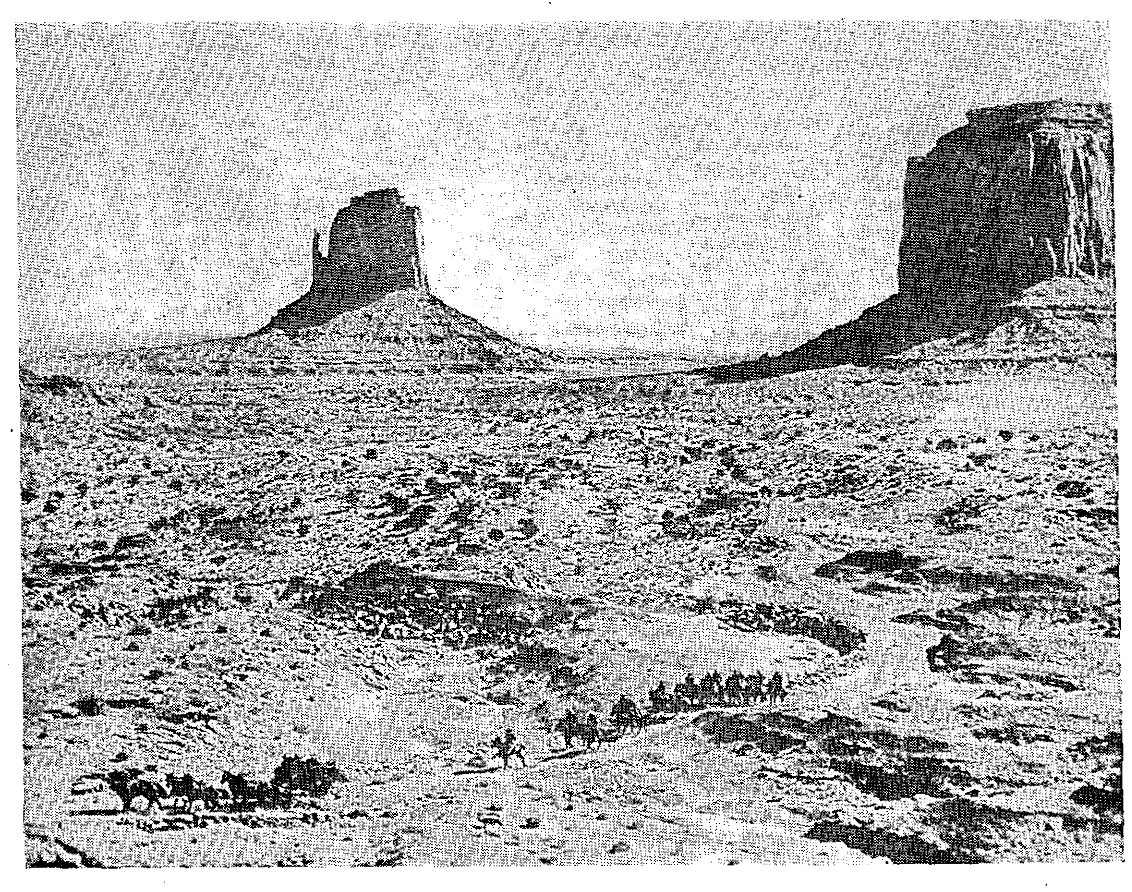
Quant aux angles de prise de vues, bien entendu, le metteur en scène continue de les calculer soigneusement, mais, sauf pour de rares effets, il délaisse toute vision extraordinaire que n'utilisent plus que les néophytes ou les attardés.

Le sacro-saint gros plan

A vrai dire, les créateurs eux-mêmes, car il faut toujours se méfier du témoignage des artistes, sont pour beaucoup responsables de la perpétuation, chez leurs exégètes, de points de vue qui sont au fond périmés. Dans leurs déclarations, et non pas dans leur comportement, ils se sont constamment trompés sur l'évolution du cinéma. A l'apparition du parlant, ils ont unanimement prophétisé la fin de l'art de l'image en même temps d'ailleurs qu'ils se précipitaient pour expérimenter la caméra sonore.

Quand vint la couleur, chacun a déclaré qu'il ne l'utiliserait que de façon stylisée, comme un peintre. En fait, elle s'est généralisée dès qu'elle a été suffisamment vériste.

Il y a seulement quatre ans, après la première projection à Paris du Cinema-Scope, *Le Figaro* a demandé à quelques metteurs en scène français leur avis sur l'avenir artistique du procédé. La majorité, de Becker à René Clair, a condamné

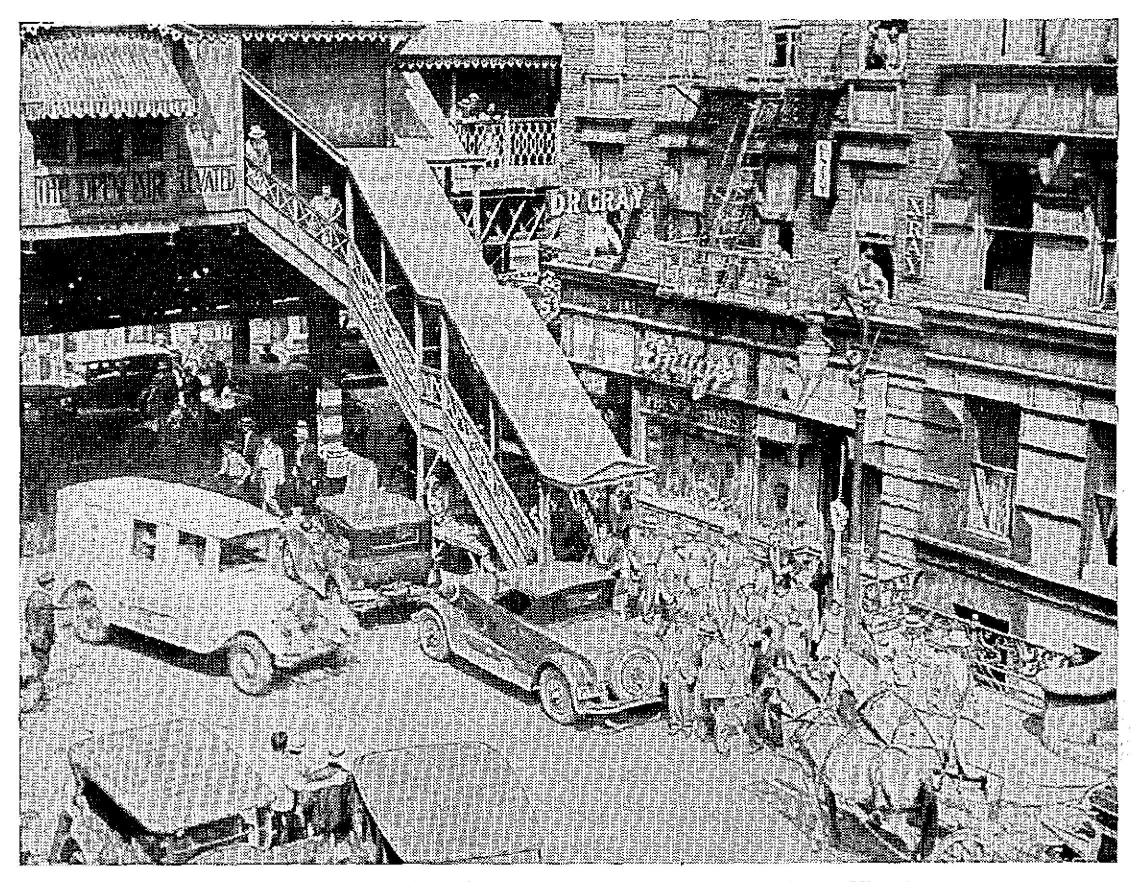


Les conquêtes du cinéma : les paysages simples, le désert (*Stagecoach*, de John Ford)...

l'écran large, comme rendant très difficile, ce qui est certain, la composition plastique. Je crois avoir été, avec Alexandre Astruc, le seul à penser que le format large s'imposerait, comme un progrès inévitable dans cette inévitable évolution vers une vision toujours plus réaliste qui est celle de l'écran.

Un des arguments majeurs contre le CinemaScope a été le suivant : il fera disparaître le gros plan, le sacro-saint gros plan. On oubliait simplement que le gros plan, comme figure majeure de l'expression cinématographique, avait en fait disparu comme de lui-même, comme les angles spéciaux, le montage rapide ou la surimpression, toute une *stylistique abandonnée et* définitivement abandonnée parce qu'en fait elle était extrêmement limitée, puissante, mais pauvre.

L'analyse en gros plan du *visage, a-t-on dit et redit-on encore*, est le moyen pour le cinéaste de fouiller psychologiquement un personnage, d'aller par la vision de la caméra, jusqu'à l'âme. Totale erreur. Certes le comportement physique, l'expression de l'acteur est l'équivalent du commentaire du romancier sur le personnage, mais précisément quand il est vu normalement à l'écran, comme aujourd'hui, en plan *moyen. Un très gros plan* de visage, n'est pas psychologique et complexe, mais lyrique et élémentaire. Tout visage de femme, pris en très gros plan, ressemble — si le visage est sans fard et montre mille fois grossi le grain



... et puis la grande ville, la foule (*Street Scene,* de King Vidor).

de la peau — à Falconetti dans *Jeanne d'Arc*, et s'il est pris dans le chatoiement d'un sunlight sur un fond de teint, il ressemble à Greta Garbo. Alors que les sculpteurs ne se lasseront jamais de traduire à travers un visage de marbre une réalité infinie, les cinéastes se sont lassés d'exprimer sur la pellicule le même visage, se sont lassés de faire ce qu'on appelle du cinéma pur. Car il en est de même de toute la stylistique classique. Par exemple, tout montage rapide d'une scène de danse exprime de façon surprenante le fait danse, mais traduit de façon identique une danse espagnole, russe et écossaise. Ce qui ne permet guère le renouvellement. En bref, ce sont les limites de l'expression dite spécifiquement cinématographique, l'étroitesse du domaine qui lui est propre, qui ont entraîné l'évolution de l'art de l'écran.

Nous venons de passer là au deuxième point de vue sous lequel on peut examiner le cinéma, comme toute création et toute œuvre, celui du contenu, du fond, dans la mesure où on peut, en art, le séparer de la forme.

Je me rappelle, en 1946, avoir essayé, à la demande de Sartre, dans le premier numéro des *Temps Modernes*, de dresser un bilan du cinéma, sans préoccupation de problèmes esthétiques et formels, dans ce qu'il avait apporté de nouveau, de profond à notre connaissance du cosmos et de l'homme. La liste des conquêtes du cinéma n'allait pas loin. Ce sont essentiellement les grands paysages simples,

le désert, la montagne, la neige, la mer (mais allez chercher à l'écran une traduction de la subtilité, de l'humanité de la campagne aixoise par exemple !). Et puis la grande ville, la machine, la foule, l'enfant, l'animal, les grands sentiments élémentaires, la violence, la terreur, le sublime amoureux, bref les catégories du lyrique et de l'épique, alors que dans le psychologique ou la vision métaphysique nuancée du monde son apport restait très en dessous de celui de la littérature ou du théâtre. Eh bien je ne parlerai plus de la même façon aujourd'hui. Car c'est précisément une fois dégagée d'un style formel qui limitait ses possibilités, que la création cinématographique a progressé en profondeur dans son appréhension du monde et de l'esprit.

Une personnalisation de la création

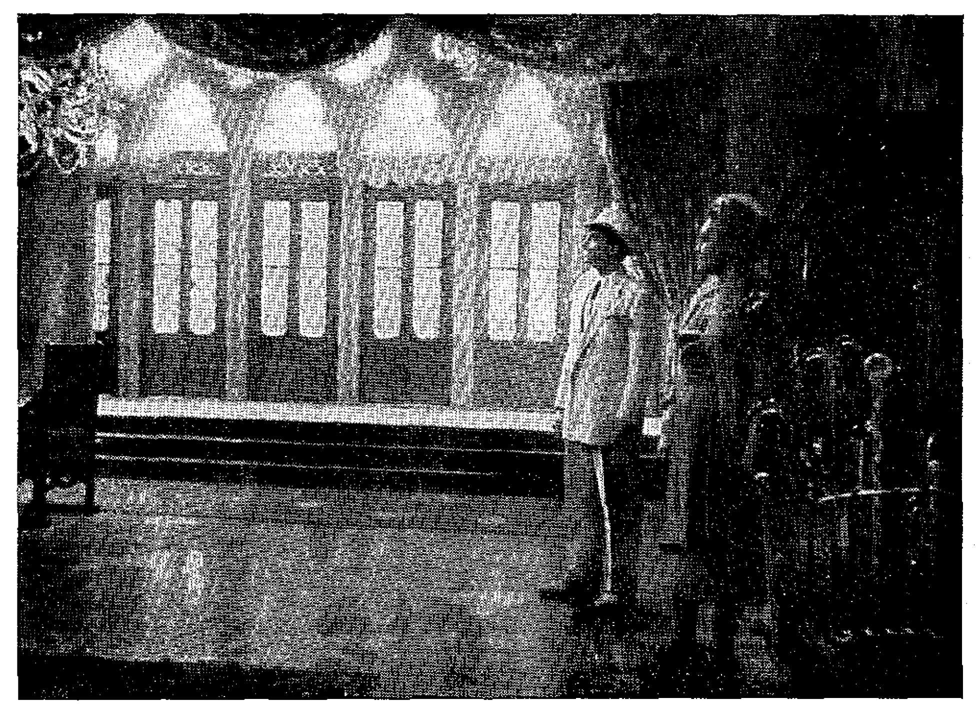
C'est pourquoi j'ai dû analyser, un peu longuement peut-être, pour la rejeter nettement, une conception du cinéma trop fréquemment admise encore, non seulement chez les philosophes, mais parmi les plus fervents adeptes de l'écran, notamment les ciné-clubs. Elle ressemble un peu à une philosophie du roman à partir de l'épopée, son ancêtre. On y parlerait encore de la métrique, comme une composante essentielle du style romanesque, et on verrait la fonction romanesque principale, comme la création du *héros tendant au* mythe. Il y a d'ailleurs, dans cette conception esthétique du cinéma, une arrière-pensée sociologique et quasi politique. Ce langage de l'image, universel, était un art de la foule, retrouvant le contact avec un large public, perdu par les autres arts individualisés, embourgeoisés.

Or, il faut bien le constater, qu'on le regrette ou qu'on s'en réjouisse, il semble que dans toutes les formes d'expression artistique un même mouvement nous entraîne d'un art formel, avec des canons précis, des genres définis, une inspiration puissante mais simple, destiné aux émotions collectives, vers des arts polymorphes, de style plus libre, d'un message plus complexe et plus subtil, destiné à la jouissance esthétique d'un lecteur et d'un auditeur ou d'un spectateur individualisé. C'est l'évolution de la fresque rigoureuse s'offrant religieusement sur un mur à la foule, au *tableau* de chevalet destiné aux délices de l'amateur. C'est le passage de la récitation lyrique au poème en vers libres, de l'amphithéâtre à la petite scène du drame ou de la comédie bourgeoise, de l'épopée au roman.

L'œuvre cinématographique a évolué de la même façon. Certes, bien des films populaires n'ont pas obéi à cette loi, comme le roman d'aventure et le feuilleton, résidus du récit épique, ont subsisté à côté du roman psychologique moderne. Mais les nouveaux films valables correspondent bien à cette forme contemporaine de l'œuvre d'art. Je pense par exemple aux dix meilleurs films de l'année dernière qui, selon un référendum établi par un ensemble de critiques, allaient de *Senso* à *Sourires d'une nuit d'été*, d'*Un Condamné à mort s'est échappé* au *Mystère Picasso* précisément. Je crois que huit sur dix de ces films sont des films difficiles destinés à un spectateur individuel et averti ; tous représentent des tons ambigus, des genres mélangés. Nous sommes très loin des trois masques antiques, selon lesquels on classait implacablement les films d'il y a vingt ans, comme le fait encore ma concierge, en drames, comiques ou policiers.

Et si l'on me demande quelle est la nouveauté cinématographique la plus importante depuis dix ans, je répondrai peut-être : c'est l'utilisation du flash-back et l'introduction du récitant. Elles ont donné à la construction cinématographique la souplesse et la complexité du récit littéraire. Elles lui ont ouvert les nuances les plus subtiles de l'expression personnelle.

Car ce mouvement général des arts dont je parlais tout à l'heure, a été en même temps qu'une individualisation du public, une personnalisation de la création (sans mettre en cause le génie personnel d'Homère), des créateurs eux-mêmes. Plus exactement il va vers l'expression de plus en plus poussée par le créateur, non plus de valeurs communes, mais de leur différence.



Même signé Cayatte, un scénario de Prévert donne un film de Prévert (*Les Amants de Vérone*).

L'évolution actuelle du cinéma se produit donc dans le sens général d'une personnalisation de la création. Certes Stroheim, ou Murnau, ont fait une œuvre personnelle. Mais ne nous faisons-nous pas illusion sur certains grands noms du cinéma classique — ou primitif, comme vous voulez — qui incarnent plus un stade de la technique qu'une vision originale du monde ? Eisenstein et Poudovkine, malgré leur différence de tempéraments, n'expriment-ils pas avant tout un certain style formel qui est celui de l'école russe d'après la guerre de 14 ? Tandis qu'après la guerre de 40, au contraire, la prétention du néo-réalisme italien à exprimer essentiellement une réalité sociale, et à se fonder sur une méthode commune, comme l'abandon du cinéma d'acteur, a bien vite éclaté pour laisser apparaître des personnalités aussi irréductibles que Rossellini, Visconti ou Fellini.

Puisque nous sommes arrivés après l'œuvre à l'homme, avant d'essayer de décrire le créateur de cinéma contemporain, dominant une technique enfin fixée et se servant de ce souple instrument pour délivrer un message intérieur — tout comme le romancier qui ne se préoccupe pas d'abord ou essentiellement de technique littéraire — je dois faire pourtant une réserve, effectuer une sorte de recul sur ce que je viens de dire.

Il m'est arrivé quelquefois de définir la conception du cinéma que je viens d'exposer, et qui va objectivement, je le crois du moins, dans le sens de l'évolution du septième art, par une formule un peu provocante : le cinéma n'est pas un spectacle.

Or, si esthétiquement, dans ses meilleures tentatives, le film cherche en effet à ne pas être spectaculaire, pratiquement, sociologiquement, économiquement, il reste actuellement un spectacle. D'où le drame du cinéaste. Je voudrais ici prendre

un exemple. J'ai travaillé récemment pendant plusieurs mois avec René Clément à l'adaptation pour l'écran du *Hussard sur le toit*, de Giono. C'est le type du récit picaresque, construit par ailleurs, dit Giono, comme un opéra italien. Or, Clément, qui a une grande finesse de sensibilité, voulait bien conserver l'inattendu du récit et l'originalité de ton, mais il voulait en même temps — et c'était là l'origine de notre conflit — une construction serrée, une progression dramatique, un suspense... etc. Vous comprenez, me disait-il, mon film doit aussi être applaudi à Tokio et à Buenos Aires. C'est là l'écartèlement du créateur de cinéma, non pas seulement entre l'art et le commercial, mais plus exactement entre l'envie de liberté et de profondeur dans la représentation que possède le roman et la nécessité d'efficacité immédiate que doit avoir tout spectacle.

Et puis le film serait trop long, me disait très justement Clément. C'est je crois Thibaudet qui distinguait dans les arts du temps, les arts limités comme le sonnet, la nouvelle ou la pièce, comportant par cela même des contraintes de forme, et plus dramatiques que les arts illimités comme le roman.

Par vocation esthétique, le cinéma est un art illimité (les quelques grands films de plusieurs heures nous font pressentir les perspectives temporelles qu'il peut déployer, avec la mémoire jouant, comme dans un livre à l'intérieur de l'œuvre). En fait, c'est un art limité où en une heure quarante le metteur en scène doit saisir et retenir un vaste public.

L'auteur de film

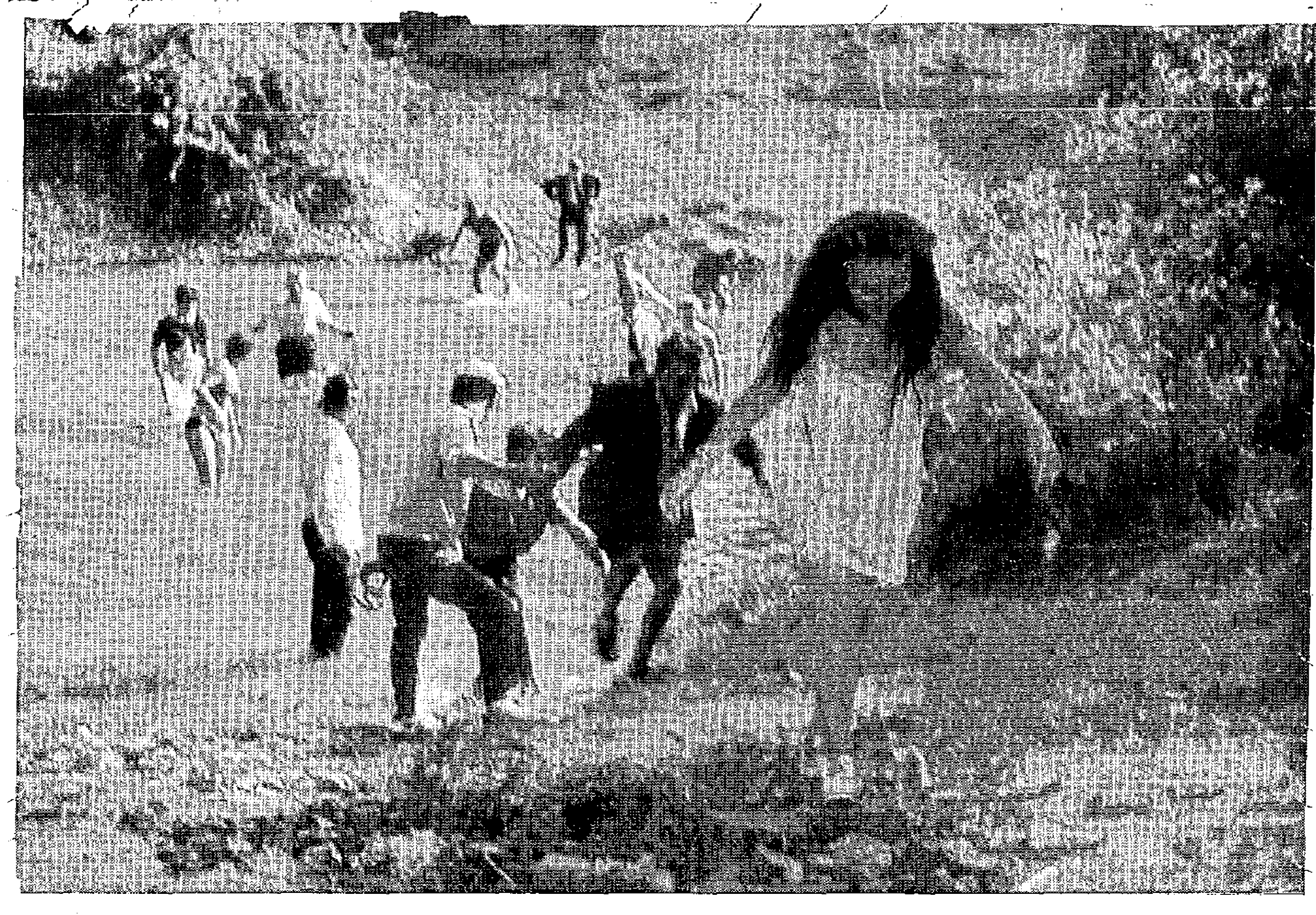
Nous pouvons maintenant terminer en abordant plus concrètement le problème de l'auteur de film, c'est-à-dire du rôle de l'homme dans la création cinématographique. J'écarte tout de suite le faux problème du film création collective. Que l'apport de nombreux techniciens spécialistes, même si on les appelle collaborateurs de production, concoure à la réussite d'un film, n'est pas du ressort de la création mais simplement de la production d'un film.

Capital au contraire, mais insoluble à vrai dire, est le problème du droit moral d'auteur qui revient dans un film au scénariste et au metteur en scène. Problème qui voisine sans se confondre avec le problème des rapports de la conception et de la réalisation dans la création cinématographique. On a quelquefois parlé du couple scénariste-metteur en scène. En fait dans les œuvres valables il y a toujours subordination, dans un sens ou l'autre à un créateur-leader. Qu'il soit mis en scène par Christian-Jaque, Cayatte ou Carné, un scénario de Prévert donne, plus ou moins réussi, un film de Prévert. Inversement, quel que soit le scénariste, mis en scène par John Ford, un film est un film de John Ford.

Ce qu'il y a de certain, c'est que l'évolution du cinéma donne une importance professionnelle de plus en plus grande au scénariste. Il n'y a qu'à voir dans les chiffres le montant de ses honoraires. D'autre part, les metteurs en scène qui font aujourd'hui figure d'auteurs sont plus ou moins auteurs complets. En France, René Clair, Clouzot sont des écrivains. Avec des bonheurs différents, Bresson et Becker écrivent maintenant eux-mêmes leurs dialogues. En Amérique, le metteur en scène le plus plasticien, celui qui dans l'image est revenu aux sources de l'expressionisme, est d'abord un homme du verbe, un homme de radio et de théâtre : j'ai nommé Orson Welles.

Il est pourtant sûr qu'il y a loin du scénario le plus élaboré au film achevé et que si l'on voulait esquisser une caractérologie du metteur en scène, définir une « conduite » du cinéaste parallèlement à celle de l'écrivain, on serait amené à mettre en premier plan des valeurs de tempérament, d'autorité, de décision, de communication qui sont à l'opposé des valeurs de scrupule, de rêve et de solitude qui caractérisent communément l'écrivain.

Car un film, dans son tournage, est une division blindée qui ne doit jamais s'arrêter. Sur le plateau au moins la création cinématographique ne peut connaître



La nouvelle « aventure » de Jean Renoir : *Le Déjeuner sur l'herbe.*

les hésitations, les ratures, les repentirs qui sont des démarches normales de la création littéraire. En ce sens l'architecte ou l'orateur auraient plus de points communs avec le cinéaste que le romancier ou le peintre.

Ces qualités sont d'ailleurs, tout autant que du metteur en scène, celles du « director », qui, en Amérique, on le sait, est l'auteur d'un film. On dit « dirigé par » et non « mis en scène par ».

La terminologie américaine m'amène à un autre aspect de l'homme de cinéma : le directeur d'acteurs. Au théâtre les acteurs jouent la comédie entre eux. Au studio chaque interprète a pour partenaire principal le metteur en scène. Dans le souvenir concret d'un cinéaste, un film est moins la mise au point d'un scénario, le réglage d'une prise de vues, que la bataille charnelle simultanée menée pendant dix semaines avec des visages, des regards, des gestes et des voix de quatre ou cinq acteurs et actrices. Il est curieux, et bien significatif des contradictions et des ambiguïtés du cinéma, de noter qu'au moment où, en Italie et en France, De Sica et Bresson cherchent à éliminer les comédiens professionnels, à Hollywood, la nouvelle et brillante génération de metteurs en scène, de Nicholas Ray à Logan, sort tout entière des recherches de l'Actors' Studio de New York.

Il suffit de réunir les divers caractères que je viens d'esquisser sur le même individu pour faire le portrait de l'homme de cinéma type : ce pourrait être celui de Jean Renoir. Grand animateur, un peu aventurier (il a vendu des tableaux de son père dans sa jeunesse pour produire lui-même ses films), dialoguiste, écrivain de théâtre, ayant gardé en trente films la même thématique, prodigieux directeur d'acteurs (ne s'imposant pas au comédien, comme un Clouzot, mais au contraire le poussant dans

son sens), il est par-dessus le marché le plus grand plasticien de l'écran, ce qui, quoi que je me sois laissé aller à dire, est un attribut essentiel de l'homme de cinéma.

Renoir a aujourd'hui soixante ans. Car au cinéma, la création qui paraissait l'apanage de la jeunesse, comme pour les mathématiciens et les poètes, s'épanouit aujourd'hui comme chez les peintres, avec la maturité.

Crise et régression ?

C'est pourtant à la vocation qu'on devrait saisir le mystère humain du cinéma. Pourquoi mon ami Alexandre Astruc, qui aurait pû être un brillant romancier ou un grand essayiste, a-t-il voulu absolument faire des films où il s'exprimera beaucoup plus difficilement ? Chez beaucoup de jeunes c'est essentiellement, je crois, le désir d'une audience élargie (avec ses conséquences impures qui s'appellent la gloire et l'argent).

Georges Neveux me faisait remarquer qu'il y a une échelle irréversible. A la base, le poète, le plus pur et le plus isolé. Il devient normalement, à 30 ans, romancier, passe de la plaquette à cinq cents exemplaires au tirage à cinq mille. Mais un romancier ne se met jamais à publier des poèmes. Le romancier qui a connu le succès passe souvent au théâtre, comme Mauriac et Montherlant. Mais on ne voit jamais un Anouilh avoir la tentation d'écrire un roman. Pagnol, enfin, passe du théâtre au cinéma. Mais il faut la folie merveilleuse de Jean Renoir pour opérer le mouvement inverse.

Neveux me disait cela il y a cinq ans et, encore une fois, ce n'est peut-être déjà plus aussi vrai. Je connais nombre de scénaristes qui, comme Prévert, reviennent à la littérature, qui aujourd'hui, même matériellement, est aussi intéressante.

Car la fameuse crise du cinéma est bel et bien une réalité, économique et artistique. Il est plaisant, à l'époque où les sociologues s'intéressant au septième art, parlent de l'ère de l'homme cinématographique, que les banquiers, dont la vision est souvent plus juste que celle des sociologues, se demandent si l'industrie cinématographique, dont on a toujours d'ailleurs exagéré l'importance (le chiffre d'affaires total du cinéma français, 55 milliards, est inférieur à celui des Galeries Lafayette), si l'industrie cinématographique, dis-je, n'est pas en régression définitive.

Régression au profit de la télévision. Car ce succédané de l'écran est en train d'écarteler la production et l'art cinématographique. A l'absorption par la télévision du film courant et populaire, le cinéma a répondu par les superproductions à grand spectacle en CinemaScope, dont les prix de revient ne s'amortissent que par un choix de sujets et une facture faciles excluant le plus souvent les œuvres valables.

Entre les deux il ne reste qu'une faible marge, économiquement fragile, pour les films d'auteurs, tels que j'ai cherché à les définir, s'adressant au spectateur évolué et qui, par-delà un formalisme étroit et dépassé, avaient enfin rejoint la noblesse et la profondeur des arts traditionnels.

Mais ne soyons pas trop pessimistes. Qui sait, un changement dans le mode unique de distribution de films, un amortissement en profondeur sur dix ou vingt ans, permettront peut-être aux films d'auteurs de subsister à côté de la télévision et des superproductions, comme en édition, l'excellent livre à faible tirage immédiat reste malgré tout possible, entre le best seller et la série noire.

Je regrette de terminer ainsi sur un point d'interrogation, et de vous avoir apporté une vision du cinéma comportant plus d'analyse que de synthèse, plus d'ambiguïté que de clarté. Cela tient je crois à la nature du cinéma, peut-être aussi à celle de mon esprit plus à l'aise en tout cas dans la discussion que dans l'exposé.

Roger LEENHARDT.

LES PETITS SUJETS

par Claude Chabrol

A qui veut tourner un sujet de son choix, deux solutions sont offertes. Selon ses aspirations, le cinéaste peut conter la révolution française ou une querelle de voisins, l'apocalypse de notre temps ou l'engrossement d'une servante d'auberge, les dernières heures de héros de la résistance ou l'enquête sur le meurtre d'un prostitué. C'est une question de personnalité ; l'important est que le film soit bon, n'est-ce pas ?, bien conduit, bien construit, et que ce soit du bon cinéma. La seule différence que l'on pourra se permettre de faire entre l'apocalypse et le prostitué, la révolution et la servante d'auberge, les héros et les voisins querelleurs se situe au niveau de l'*ambition du sujet*. Tant il est vrai qu'il existe des petits et des grands sujets. Que celui qui n'est pas d'accord lève le doigt.

Dès lors, tout est simple : il est aisé de deviner quel film est digne d'estime et quel ne l'est pas. Je prends deux feuilles de papier et j'écris sur l'une :

L'Apocalypse de notre temps. — Scénario : « Après une guerre atomique totale, la vie a disparu de la surface de la terre. Ne survit qu'un Noir qui se retrouve seul dans New York. Il organise sa vie, du mieux qu'il peut, mais souffre de son isolement. Au bout de deux mois, il se rend compte qu'un autre être, une femme blanche, a survécu au désastre. Il la rencontre. Bientôt, il l'aime, mais ses complexes de race lui rendent le bonheur impossible. Deux mois plus tard, un Blanc apparaît dans un cris-craft. Lui aussi veut la fille. Le Noir tend d'abord à s'effacer, puis réagit et se pose en rival. Le Blanc décide un duel à mort, et dans la ville déserte, face au palais de l'O.N.U., les deux derniers hommes se livrent la dernière guerre. Tant il est vrai que la guerre, folie des hommes, est bien « l'Apocalypse de notre temps ».

Sur l'autre feuille de papier, j'écris :

Une querelle entre voisins. — Scénario : « Dans une région perdue des Causses, un pauvre fermier vit seul. Il a organisé sa vie, du mieux qu'il a pu, mais souffre de son isolement. Un jour, un autre être humain, une femme de la ville, a une panne de moteur et subit le charme de la campagne. Le paysan lui fait les honneurs de sa terre et lui révèle sa vie rude. Bientôt il l'aime, mais son état de paysan, face à la citadine, lui rend le bonheur impossible. Un peu plus tard, un ancien paysan, qui a beaucoup vécu à la ville, décide de retourner à la terre. Il s'installe à côté du premier paysan, et bientôt, lui aussi, veut la fille. Notre premier paysan décide d'abord de s'effacer, puis réagit et se pose en rival. L'autre décide un duel à mort, et dans la Causse désertique, battue par le vent, face aux sauvages Cévennes, les deux hommes de l'endroit se livrent bataille. Tant il est vrai que les paysans se complaisent dans les « querelles entre voisins ».

Je compare les deux feuilles, les fais lire autour de moi, les propose à des producteurs. Aucun doute : *L'Apocalypse de notre temps* est un grand sujet, *La Querelle entre voisins*, une histoire banale et sans intérêt. Je tourne, comme je l'entends, *L'Apocalypse de notre temps*, et je ponds le plus sublime navet de la décade. Tout le monde est étonné, moi le premier. Pourtant, certains se laissent abuser : le film est peut-être imparfait, mais le sujet est tellement grand qu'il ne peut laisser personne indifférent. On proclame : « L'Apocalypse de notre temps *est intéressant à plus d'un titre.* » Mais moi, qui suis un imbécile, mais me rends compte de la qualité d'une pellicule impressionnée, je sais que l'œuvre de ma vie est une pauvre chose.

Dans un éclair de lucidité, je reprends *La Querelle entre voisins* et je vois que le sujet est le même, et je vois aussi qu'il ne tient pas debout. Libérée de son décor



Les grands sujets : *Les Niebelungen,* de Fritz Lang.

apocalyptique, les deux pieds sur la terre, *L'Apocalypse* de notre temps n'est ni de notre temps ni d'un autre : elle ne tient compte, *La Querelle entre voisins* le prouve, d'aucune vérité, ni sociale, ni psychologique, ni même ontologique. Cette *Apocalypse* était une ânerie, au même titre que *La Querelle entre voisins.*

Voici où je voulais en venir : en dehors même de toute considération cinématographique qui n'a rien à faire ici, le grand sujet ne vaut pas mieux que le petit. C'est un miroir aux alouettes qui sert encore, de temps en temps, d'attrape-nigauds.

Allons plus loin. En définitive, ce n'est pas le sujet qui est grand, dans cette histoire d'Apocalypse, puisque la même trame donne le plus inepte des drames paysans. C'est le trompe-l'œil : le décor. Une ville déserte n'offre pas de possibilités cinématographiques plus grandes qu'un coin des Causses, bien au contraire, mais elle impressionne le crétin, qui n'en a jamais vu.

O crétin, voici les pièges où tu tombes : voici les grands sujets.

Nomenclature exhaustive des grands sujets.

a) GRANDS SUJETS HISTORIQUES :

Adam et Eve (surtout si on ne les montre pas à poil). Certaines allégories sont permises, à condition que le nom des personnages soit explicite : Eve ou Eva, Adam comme nom de famille. Le serpent est bien sûr le séducteur.

Les Albigeois, aussi appelés Raison d'Etat.

Jeanne d'Arc, et par extension : la sainteté, la putain au grand cœur ou héroïque (infirmière Marthe Richard au service, résistante, elle couche avec Hitler pour lui faucher les documents, victime de la guerre froide), des enfants, des mères et un général.



Les petits sujets : *Le Retour de Frank James,* de Fritz Lang.

La Révolution française, et celle qui se continue à travers le monde, la lutte des classes, les grèves, les suffragettes, l'égalité de la femme.

Les guerres, que l'on déteste, mais qui font les héros, les bonnes causes et les mauvaises. A ce sujet, s'ajoute facilement Jeanne d'Arc.

La bombe atomique, apocalypse de notre temps.

b) GRANDS SUJETS HUMAINS :

L'Amour, caractérisé par le problème du Couple (sans l'intervention du serpent) : brèves rencontres, subtiles variations du cœur.

La fraternité virile : je suis le gardien de mon frère, et je le sauve de la déchéance.

Mon propre bourreau : descendu au fond de l'abîme, homme, il trouve la force de remonter.

Le vert Paradis : les mystères de l'enfance et de la vie, les heurts entre l'innocence et le Monde des Adultes.

La Mort : il revoit sa vie et pourrit de honte. Il était sec, il n'aimait pas les Hommes.

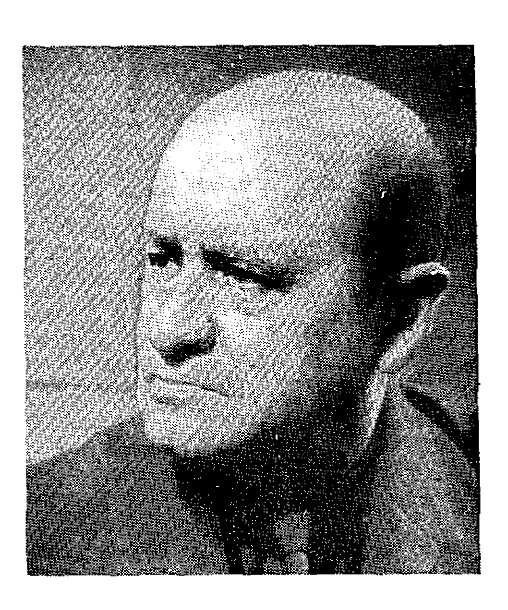
Dieu : je me défroque, tu te défroques, il se défroque. Pourquoi nous défroquons-nous ?

C'est tout.

A mon avis, il n'y a pas de grands ou de petits sujets, parce que plus le sujet est petit, plus on peut le traiter avec grandeur. En vérité, il n'y a que la vérité.

Claude CHABROL.

LE TEMPS DES CAILLES



par Jacques Audiberti

Il est donc arrivé, le temps des prunes mûres, le temps où les cailles rôties traversent le ciel où marchaient autrefois les strictes hirondelles ! Peut-être, en fait de prunes et de cailles, s'agit-il seulement de ce long boulot découpeur et manipulant par quoi le poète se flatte d'en avoir fini avec la période sonnet de sa vie pour aborder enfin aux adultes plateaux.

J'ai connu la dernière diligence et le premier avion. « *Je ne monterai pas dans cette chose bleue* », disais-je aux environs de trente, trente-deux. J'y suis monté. De même, au-delà de l'encre noire et de la plume métallique, elle vient, elle est là, la saison du celluloïd, des coups de marteau sur les parquets de Boulogne et de cette machinerie optique qui est en elle-même une réussite de nos âges, non moins impressionnante, quoique en plus froid, que nos — je dis nos ! — longs métrages.

En fait, l'auteur de *La Poupée*, puisque *Poupée* il y a, c'est Jacques Baratier. Moi, je ne suis que le fournisseur du romandou, du romandon.

Esquissons ici le portrait de Jacques Baratier, avant que ses films se soient chargés de le dévoiler tout entier. Cet esprit étincelant atteste deux siècles de civilité pointue. En Baratier se dessine la France en ce que contiennent de conventionnellement authentiques des notions telles que la galanterie française, la politesse française et, en toute simplicité, le génie français. A la manière des gardes républicains à cheval qui, lorsqu'ils montent leur moto d'ordonnance, les jours de fête diploma-

tique carillonnée, abandonnent le casque à crins et les éperons pour conserver le bleu habit à revers écarlate et les culottes de daim blanc de Rocroy, de même Baratier, par le travers des Sahara, des festivals et des montages, garde et maintient la tournure mentale d'une sorte de devin marquis. Perspicace, en effet, psychologue en diable, toujours en avance d'une seconde, ou de deux, aux rendez-vous de la conversation, au risque, quelquefois, qu'on ne le trouve plus, il prolonge jusque dans son *ouvrage maghrébin Goha*, la tradition talon rouge de « Candide » et des « Lettres Persanes ». Metteur en scène de ma *Poupée* aztèque, il m'entraîne hors de ma chambre du cinquième arrondissement. C'est ainsi que La Fayette, autre motocycliste ambigu, édifiait les premiers gratte-ciel de New York sous prétexte d'amener Rousseau au cinéma. Je tremble d'ailleurs que ma *Poupée* lui joue de mauvais tours. Il est bien difficile de se faire à l'idée qu'une histoire sortie de votre tête (je veux dire la mienne, ô miroirs du langage !) aboutisse pour de bon à des labyrinthes de responsabilité traduits par quarante kilomètres de pellicule, sans parler des pistes de son et de tous les serpents, contre-ordre et contre-champs du tournage.

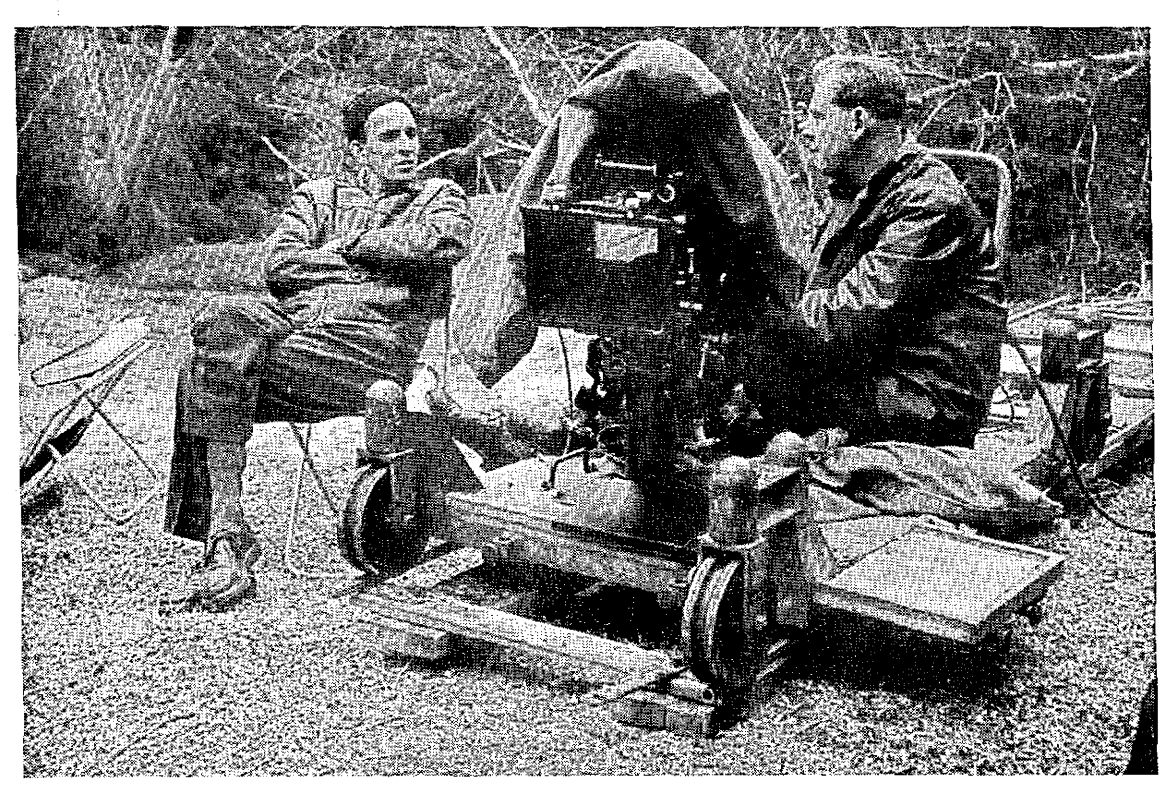
Je suis bien trop modeste pour imaginer que les CAHIERS se soient arrangés pour faire coïncider leur centenaire avec ma naissance au cinéma. Comme tous les rédacteurs des CAHIERS parviennent tôt ou tard et tôt que tard à la gloire par la caméra, trois cents mètres - sans doute mon passage chez eux me vaut-il de prendre à mon tour place parmi les criquemouleurs de la tacatac.

Que mon euphorie néophyte vous salue, mes chers anciens !

Jacques AUDIBERTI.



Goha, de Jacques Baratier.



Ingmar Bergman (à gauche) et son opérateur Sven Nykvist lors du tournage de son dernier film, *Jungfrukällan* (*La Fontaine de la jeune vierge*).

CHACUN DE MES FILMS EST LE DERNIER

par Ingmar Bergman

L'expérience doit s'acquérir avant d'avoir atteint la quarantaine, affirmait un sage. Passé cet âge, on peut se permettre d'avoir des opinions.

J'ose prétendre que dans mon cas c'est plutôt le contraire qui s'est produit. Personne n'était plus convaincu que moi du bien-fondé de ses théories ni plus décidé à en faire part aux autres. Personne ne s'y connaissait mieux ni ne savait s'expliquer avec plus d'aisance.

Aujourd'hui que j'ai quelque peu vieilli, je suis devenu plutôt circonspect. L'expérience déjà acquise, sur laquelle je voudrais m'étendre, est d'une telle nature qu'il m'est difficile de m'exprimer sur l'art du cinéaste. Certes mon métier suppose une certaine habileté technique et des qualités intellectuelles, mais l'essentiel de mon expérience demeure incommunicable, sauf peut-être à des cinéastes en puissance.

Je suis en outre convaincu que la seule véritable contribution que l'artiste puisse apporter au débat réside dans son œuvre.

Autrefois l'artiste demeurait incognito, et c'était une chose excellente. Son anonymat relatif le protégeait des influences extérieures néfastes, lui évitait de se perdre dans les considérations matérielles et de prostituer son talent. Il accomplissait sa tâche selon son inspiration et sa conception de la vérité, et laissait au Seigneur le soin de juger. En conséquence, il vivait et mourait sans s'être cru ni plus ni moins important que n'importe quel autre artisan. Des mots comme « valeurs éternelles », « immortalité » et « chef-d'œuvre » n'avaient aucun sens pour lui.

Son travail était dédié à la gloire de Dieu. Son habileté de créateur était à la fois un don et un accomplissement. Dans un tel univers s'épanouissaient le talent naturel et la plus profonde humilité, deux qualités rares indispensables pour faire œuvre d'art.

La vie actuelle rend la position de l'artiste de plus en plus précaire; l'artiste est devenu objet de curiosité, une espèce de comédien ou d'athlète perpétuellement en quête d'engagement. Son isolement, son individualisme de plus en plus sacré, sa subjectivité artistique le prédisposent aux ulcères d'estomac et aux névroses. Il tire fierté d'un goût de l'exclusivisme qui ressemble à une malédiction. L'exceptionnel est à la fois son tourment et sa joie.

Il se peut que je tende à ériger en règle générale mes seuls complexes personnels. Il se peut également que le poids des responsabilités se soit accru et que les problèmes moraux soient si malaisés par suite de la dépendance de l'artiste à l'égard des réactions populaires et des contraintes économiques.

Quoi qu'il en soit, j'ai maintenant le sentiment que le temps est venu de mettre de l'ordre dans mes pensées, de définir mes principes de base et l'essentiel de ma position. Je n'ai nullement l'intention de présenter ces réflexions comme des jugements catégoriques, n'y voyez que des appréciations personnelles, avec quelques remarques très objectives sur les problèmes techniques et moraux qui se posent au cinéaste.

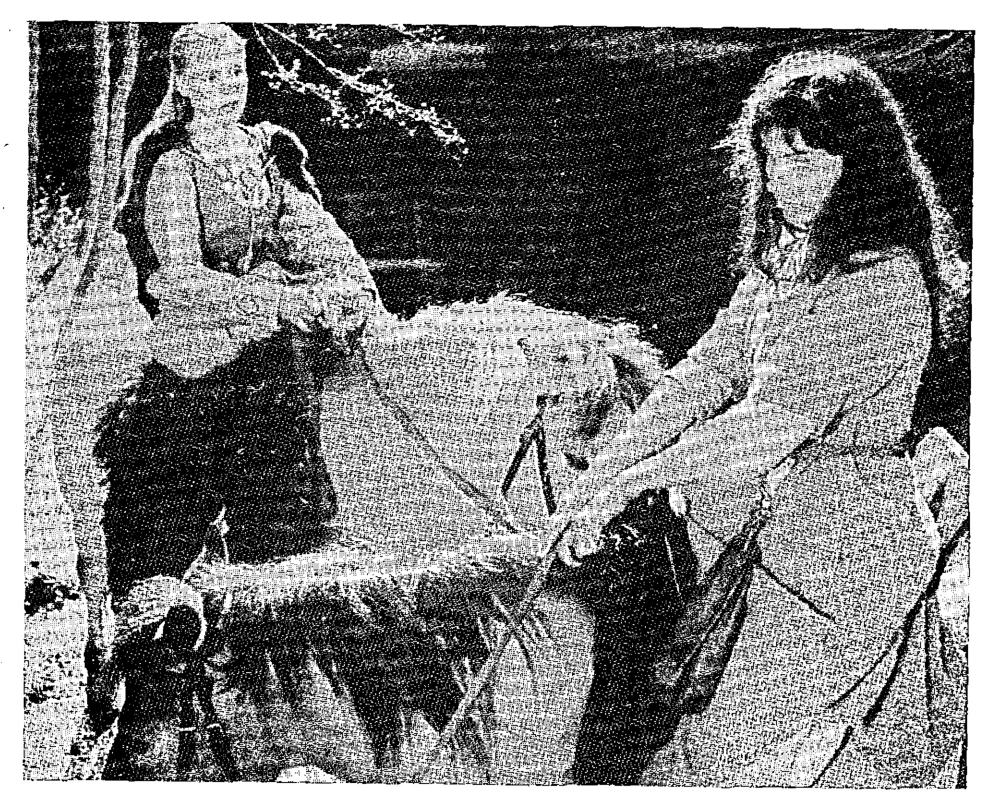
Naissance du scénario

Le script souvent prend naissance à partir d'un détail insignifiant, mal défini : une réflexion formulée à l'improviste ou un brusque changement dans la phrase, un événement obscur mais séduisant, sans rapport précis avec la situation qui vous occupe. Ce peuvent être quelques notes de musique, un rayon de lumière en travers de la rue. Il m'est arrivé au cours de mes mises en scène de théâtre de voir des acteurs fraîchement maquillés dans des rôles encore injoués.

Dans l'ensemble, il s'agit d'impressions fugitives qui disparaissent aussitôt qu'elles ont surgi, mais laissent derrière elles le sentiment d'un rêve plein d'attrait.

Elles ressemblent si l'on veut à un fil brillamment coloré émergeant des profondeurs de l'inconscient. Si je déroule ce fil avec infiniment de précaution, il en sortira un film achevé.

J'aimerais préciser qu'il ne s'agit nullement d'une Pallas Athénée jaillie toute armée du cerveau de Zeus, mais d'un phénomène incohérent, quelque chose comme un état d'esprit plutôt qu'une histoire véritable, pour cette raison même débordant d'associations et d'images.



Birgitta Petersson et Gunnel Lindblom dans *Jungfrukällan.*

Tout ceci se traduit en cadences et en rythmes très particuliers, propres à chaque film. A travers ces rythmes, les séquences prennent une forme précise, en harmonie avec l'idée de départ et le motif central.

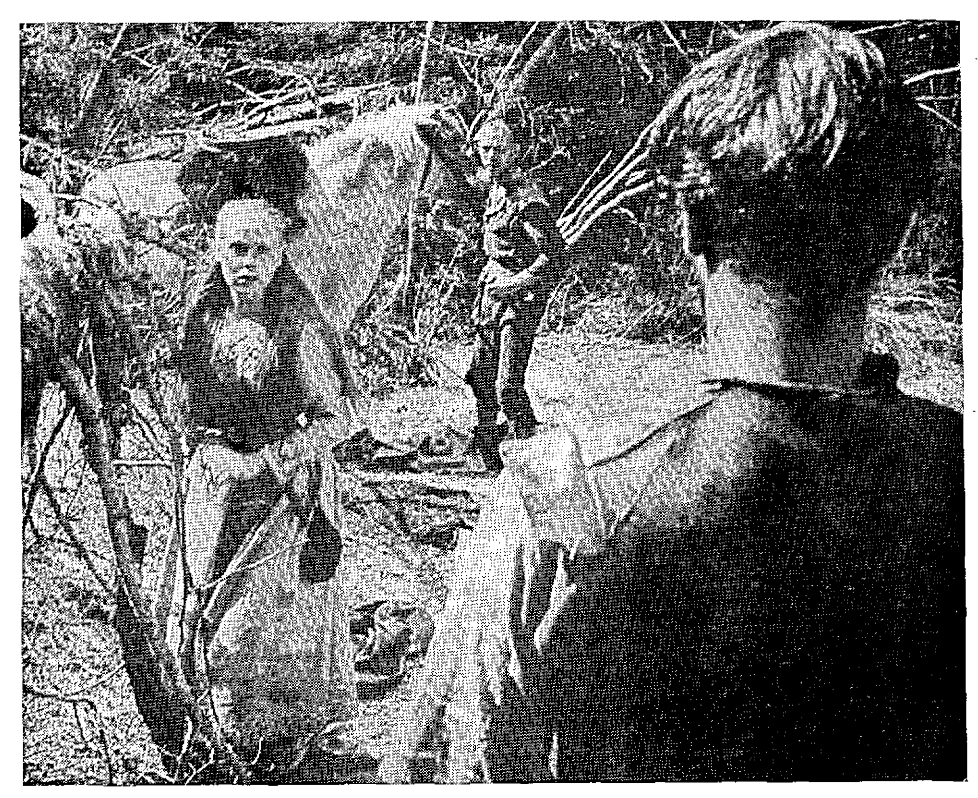
Dès le début, cette cellule primitive aspire à vivre, mais ces progrès sont souvent très lents, parfois même quelque peu désordonnés. Si, à ce premier stade, elle se révèle avoir assez de force pour se transformer en film, je décide de lui donner vie et me mets au travail sur le scénario.

Le sentiment d'échec se produit surtout au moment où l'on se met à écrire son histoire. Les rêves s'effilochent comme des toiles d'araignée, les visions s'estompent, deviennent ternes et insignifiantes, les cadences se taisent, le tout ressemble au jeu minable d'une imagination fatiguée, sans force ni réalité.

J'ai donc décidé de tourner un certain film et je m'attelle maintenant à la tâche délicate et complexe de rédiger le scénario. Il me faut convertir rythmes, impressions, atmosphères, tensions, séquences, tonalités, parfums, en mots et phrases d'un script facile à lire ou du moins à comprendre.

Difficile mais non impossible.

Le plus important est le dialogue, mais le dialogue, matière sensible, offre parfois de la résistance. Nous savons par expérience (ou nous devrions savoir) que le dialogue de théâtre, dialogue écrit, est presque incompréhensible au lecteur ordinaire. L'interprétation du dialogue de théâtre exige un réel brio technique et une bonne dose d'imagination, qualités peu fréquentes dans la profession théâtrale.



Birgitta Petersson, Axel Düberg et Tor Isedal dans *Jungfrukällan.*

On écrira ses dialogues, mais les indications quant à leur manière de s'en servir, *tout ce qui concerne* le rythme et le mouvement, la vitesse du débit et la manière de remplir les silences, tout cela, pour les raisons pratiques, sera exclu du script qui risquerait de devenir illisible avec une telle masse de détails.

Dans mon scénario, je puis comprimer indications de mise en scène, positions des personnages, détails de jeu et d'atmosphère, en termes suffisamment clairs, pourvu que je sache tenir une plume et que le lecteur veuille bien se donner la peine de lire (ce qui n'est pas toujours le cas !).

Mais j'en viens maintenant à l'essentiel, c'est-à-dire le montage, le rythme, et le rapport d'une image à l'autre — cette « troisième dimension » vitale sans laquelle le film n'est plus qu'un produit usiné, sans vie. Je ne puis ici rendre compte des recherches d'intensité dramatique ou indiquer les cadences à utiliser ; il est presque impossible de communiquer à un tiers ce qui donne vie à l'œuvre d'art. Je me suis *souvent efforcé de trouver* une forme de notation qui me permettrait d'enregistrer les nuances et les tonalités conceptuelles, la structure interne du film.

Une fois plongé dans l'ambiance désolée (au sens artistique) et laborieuse du studio, les mains et la tête pleines de ces détails futiles et irritants, inséparables de la production cinématographique, je dois faire le plus grand effort pour me souvenir de ma vision originale, de la façon dont j'avais conçu telle ou telle séquence, et du rapport entre une scène tournée quatre semaines plus tôt et celle d'aujourd'hui. Si je pouvais m'exprimer clairement, ce facteur d'irrationalité serait pratiquement éliminé

de mon travail, j'œuvrerais en toute liberté et n'aurais aucune peine à établir, chaque fois qu'il me plairait, la liaison entre les parties et le tout.

Une dernière fois, répétons donc que le scénario est une base *technique* fort imparfaite pour tourner un film.

A chacun son rôle

A ce propos, je voudrais attirer l'attention sur un autre fait par trop méconnu. Le cinéma n'est pas la littérature. Le plus souvent le caractère et la substance de ces deux formes d'art s'opposent. Il est malaisé de dire pour quelle raison, mais à coup sûr cela dépend en grande partie de la façon dont nous réagissons à chacune d'elles. Le mot écrit se lit puis s'assimile par un acte conscient, et peu à peu influe sur notre imagination et nos sentiments. Tout change radicalement avec le film. Quand nous nous rendons au cinéma, nous savons parfaitement qu'une illusion nous y attend, nous nous laissons aller et l'acceptons. Le déroulement des images agit directement sur notre sensibilité sans affecter notre intellect. Il y a d'innombrables raisons pour ne pas porter à l'écran des œuvres littéraires, mais la plus importante est, en général, l'impossibilité d'y retrouver cette dimension irrationnelle qui est au cœur de toute œuvre littéraire et à son tour tue la dimension propre au cinéma. Si nous voulons néanmoins transposer une œuvre littéraire en termes filmiques, nous sommes obligés d'effectuer un nombre considérable de transformations compliquées pour aboutir à un résultat médiocre, très limité, sans rapport avec la somme d'énergie dépensée.

Je sais ce dont je parle parce que j'ai été soumis au soi-disant « jugement littéraire ». Laisser critiquer un film par un spécialiste de la littérature me paraît aussi peu raisonnable que de confier le compte rendu d'une exposition de peinture à un critique musical, ou celui d'une nouvelle pièce à un reporter de football.

La seule raison qui permette d'expliquer pourquoi tout un chacun se croit capable de porter des jugements de valeur sur des films est l'incapacité du cinéma à s'affirmer comme une forme d'art, son besoin d'un vocabulaire artistique définitif, son extrême jeunesse par rapport aux autres arts, sa dépendance étroite des réalités économiques, sa façon d'en appeler avant tout aux sentiments. Pour tous ces motifs le cinéma est considéré comme quantité négligeable, sa puissance expressive le rend suspect aux yeux de certains, et il en résulte que n'importe qui s'estime compétent pour dire n'importe quoi n'importe comment sur l'art cinématographique.

Moi-même, je n'ai jamais nourri l'ambition d'être écrivain. Je n'écris pas de romans, pas de nouvelles, ou d'essais, ou de biographies, ou d'articles sur des sujets particuliers. Je ne désire pas écrire des pièces pour le théâtre. Seule m'intéresse la création cinématographique. Je veux faire des films pour exprimer les états d'âme, les émotions, les images, les rythmes et les personnages qui s'agitent au fond de moi-même, et qui d'une façon ou de l'autre me préoccupent. Je suis un cinéaste et non un écrivain, l'image mouvante est mon instrument, non le mot écrit. C'est par l'image filmique et son délicat procédé d'enfantement que je veux transmettre mon message à mes frères humains. Je trouve humiliant de voir juger mon travail comme s'il s'agissait de livres, alors que je crée des films. Sinon pourquoi n'appellerait-on pas un oiseau un poisson, le feu de l'eau ?

La rédaction du scénario est donc un travail difficile, mais fort utile, qui me force à prouver logiquement la valeur de mes idées. En cours d'exécution, je me trouve pris dans le difficile conflit des situations. Penchant tantôt pour une situation très embrouillée, tantôt pour la simplicité la plus totale. Comme je ne prétends pas œuvrer uniquement pour mon bon plaisir ou celui de quelques *happy few*, mais pour le grand public, je ne dois pas perdre de vue les exigences de ce public. Parfois je me risque à quelque alternative audacieuse, et il a été prouvé que les spectateurs sont capables d'apprécier les développements les plus subtils et les plus compliqués.

Il y a longtemps que j'ai désiré utiliser le cinématographe pour raconter des histoires. Cela ne signifie pas que je trouve à redire à la forme narrative, mais que je considère le cinéma comme idéalement adapté à l'épopée et au drame.

Evidemment, je n'oublie pas que le film permet de faire surgir des mondes préalablement inconnus, des réalités dépassant toute réalité.

Il est d'une grande importance pour notre industrie si mal en point de produire des rêves rares, des fantaisies légères, des paradoxes venimeux comme le serpent, des bulles étincelantes et multicolores.

Je ne prétends pas que ces choses ne se matérialisent jamais, mais elles sont trop rares et le cœur n'y est qu'à demi.

L'épreuve du gros plan

Parfois, tandis que je me trouve là, dans la pénombre du studio, avec ses bruits, son agitation, sa saleté, son atmosphère suffocante, je me demande pourquoi j'ai choisi pour m'exprimer cette forme difficile entre toutes de la création artistique.

Les règles en sont multiples et accablantes. Je dois chaque jour « mettre en boîte » trois minutes de film utilisables. Je dois m'en tenir au plan de tournage, qui est si draconien qu'il exclut presque tout sauf l'essentiel. Je suis entouré d'un appareillage technique qui avec une ruse infâme s'efforce de trahir mes meilleures intentions. Je suis constamment sur la brèche, forcé de mener la vie collective du



Jungfrukällan : la salle commune chez Messire Töre.



Tor Isedal, l'enfant, et Axel Düberg dans *Junfrukällan.*

studio. Au milieu de tout ce tumulte se déroule un processus délicat, qui exige le maximum de tranquillité, de concentration et de confiance.

Je veux dire que je dirige des acteurs et des actrices.

Trop de gens de théâtre oublient que notre travail au cinéma commence avec le visage humain. Nous pouvons certes nous laisser complètement absorber par l'esthétique du montage, nous pouvons assembler objets et êtres inanimés en un rythme éblouissant, nous pouvons faire des études d'après nature d'une beauté indescriptible, mais la possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma. Nous pourrions de là en conclure que la vedette est notre instrument le plus précieux et que la caméra n'a d'autre fonction que d'enregister les réactions de cet instrument. Dans beaucoup de cas, c'est le contraire qui se produit : les positions et les mouvements de la caméra sont considérés comme plus importants que l'acteur et le film devient une fin en soi — ce qui ne sera jamais qu'illusion et gaspillage artistique.

Pour donner le plus de poids possible au jeu de l'acteur, les mouvements de caméra doivent être peu compliqués, libres de toute contrainte et parfaitement synchronisés avec l'action. La caméra doit n'être qu'un observateur impartial et n'a le droit de participer à l'action qu'en de rares occasions.

Nous devrions réaliser que le meilleur moyen d'expression que l'acteur *a* à sa disposition est son *regard.* Le gros plan, objectivement composé, parfaitement dirigé et joué, est pour le metteur en scène le plus extraordinaire moyen d'investigation, en même temps que la preuve la plus flagrante de sa compétence ou de

son incompétence. L'abondance ou l'absence des gros plans révèlent sans le moindre doute le caractère du metteur en scène et le degré de son intérêt pour autrui.

Simplicité, économie des moyens, maîtrise du détail, perfection technique, seront les piliers sur lesquels reposera chaque scène ou séquence. Elles ne sauraient pourtant suffire à elles seules.

Vient l'étincelle

Supposée l'existence de tous ces facteurs — et ils sont indispensables — l'élément essentiel manque encore, l'étincelle qui donnera vie au tout. Cette étincelle mystérieuse jaillit ou reste cachée selon son bon vouloir. Cette étincelle de vie joue un rôle crucial, mais ne se laisse jamais domestiquer.

Par exemple, je sais parfaitement que chaque élément d'une scène doit être préparé jusqu'au moindre détail, chaque branche de l'organisation collective doit connaître sur le bout des doigts le travail qui lui incombe. Toute la mécanique doit fonctionner sans accroc. Ces préparatifs peuvent prendre ou non beaucoup de temps, mais ils ne doivent pas traîner en longueur ni fatiguer ceux qui y participent. Les répétitions pour chaque prise doivent s'effectuer avec une précision mathématique, chacun connaissant ce qu'il a à faire.

Voici venu le moment de tourner. Par expérience, je sais que la première prise est souvent la plus réussie, ce qui va de soi. A la première prise, les acteurs s'efforcent de créer quelque chose; ce besoin créateur fait jaillir l'étincelle de vie et s'explique par un phénomène d'identification spontanée. La caméra enregistre ce processus intime de création, guère perceptible à l'œil nu ou à une oreille peu entraînée, mais qui ne s'en trouve pas moins capté et fixé sur la pellicule photographique et sur la bande son.

Je crois que c'est là précisément ce qui m'incite à faire du cinéma et me fascine dans ce mode d'expression. La création et la conservation d'une étincelle de vie soudaine me récompensent amplement de milliers d'heures de profond désespoir, d'épreuves et de tribulations.

L'acteur doit s'identifier inconditionnellement avec son rôle. L'identification doit être comme un costume. Une concentration trop poussée, un perpétuel contrôle de ses émotions et un travail à haute tension sont complètement exclus. L'acteur doit être capable, au sens le plus purement technique (et si possible avec l'aide du metteur en scène), d'entrer dans la peau d'un personnage et de l'abandonner à volonté. La tension mentale et les efforts prolongés sont fatals à toute expression filmique.

Le metteur en scène ne doit pas submerger l'acteur sous les consignes, mais s'efforcera plutôt de se faire comprendre au bon moment. Il ne gaspillera ni n'économisera ses paroles. L'acteur tire peu de bénéfice d'une analyse intellectuelle. Ce qu'il désire, ce sont des instructions précises en temps utile et certaines corrections techniques sans enjolivements ni digressions. Je sais qu'une intonation, un regard ou un sourire peuvent lui être souvent d'un bien plus grand secours que l'analyse la plus pénétrante. Cette façon d'agir évoque un peu la sorcellerie, mais il n'en est rien; ce n'est qu'une méthode sûre et éprouvée pour le metteur en scène de contrôler l'acteur. A vrai dire, moins nous discutons, causons, expliquons, mieux nous nous comprenons par nos silences, notre bon sens réciproque, notre loyauté naturelle et notre confiance.

Mes trois commandements

Beaucoup de gens s'imaginent qu'une industrie cinématographique fondée sur le commerce ignore toute morale, ou que cette morale est à ce point édifiée sur l'immoralité qu'une éthique artistique ne saurait exister à partir d'éléments aussi

impurs. Notre travail est entre les mains des hommes d'affaires, qui parfois le considèrent avec appréhension étant donné que les films ont une certaine affinité avec quelque chose d'aussi incertain que l'art.

Même si notre activité apparaît douteuse à bien des gens, je dois insister sur le fait que la morale qui y préside n'est ni pire ni meilleure que la moyenne. Par certains côtés, je me sens un peu comme l'Anglais des tropiques, qui se rase et s'habille chaque jour avant dîner. Il ne veut nullement séduire les animaux sauvages, mais agit pour son propre bien-être. S'il abandonne sa discipline, la jungle prend l'avantage.

Je sais que la jungle aura triomphé de moi si j'adopte une position morale de faiblesse ou si je relâche ma discipline intellectuelle. C'est pourquoi j'ai acquis une sorte de foi, basée sur trois commandements d'une efficacité imbattable. Ils sont devenus indispensables à mon activité dans le monde du cinéma.

Le premier paraîtra un peu indécent, mais relève en réalité de la morale la plus noble. Le voici : *Le spectateur, à chaque instant, tu divertiras.*

C'est-à-dire que le public qui vient voir mes films et me fournit mon gagne-pain a le droit de s'attendre à être diverti, effrayé ou amusé, à vivre une expérience pleine d'entrain. Je suis responsable de la qualité de cette expérience. C'est la seule justification de mon activité.

Il ne faut pas pour autant en déduire que je dois prostituer mon talent, du moins pas n'importe comment, sinon j'irais à l'encontre de mon deuxième commandement, qui dit : *Les impératifs de ta conscience d'artiste, toujours tu suivras.*



Tor Isedal, l'enfant, et Axel Düberg dans *Junfrukällan.*



Max von Sydow, Birgitta Petersson et Birgitta Valberg dans *Jungfrukällan.*

Commandement très périlleux, car il m'interdit manifestement de voler, de mentir, de prostituer mes talents, de tuer ou de falsifier. Pourtant, j'ajouterai que j'ai le droit de falsifier si je suis artistiquement justifié ; je peux également mentir s'il s'agit d'un beau mensonge ; je suis même autorisé à tuer mes amis, ou moi-même, ou n'importe qui, si ce faisant j'aide mon art ; je peux aussi me permettre de prostituer mes talents si de la sorte je facilite le triomphe de ma cause ; et, à vrai dire, j'ai le droit de voler s'il n'y a pas d'autre moyen de m'en sortir.

Si l'on obéit à sa conscience artistique jusqu'au bout, en toute circonstance, on se trouve exécuter un numéro d'équilibriste sur la corde raide, et l'on a une telle sensation de vertige qu'à chaque seconde on risque de tomber et de se rompre le cou. Alors tous les spectateurs, prudents et moralisateurs, s'exclameraient : « *Regardez, voilà ce qui arrive au voleur, au criminel, au débauché, au menteur. Bien fait !* » Pas une seconde ne leur viendrait à l'idée que tous les moyens sont permis, sauf ceux qui mènent à l'échec, que les méthodes dangereuses sont les seules qui soient acceptables, que la contrainte et le vertige font tous deux partie intégrante de notre activité. Pas une seconde ne leur viendrait à l'idée que la joie de créer, source éternelle de beauté et de jouissance, est inséparable des affres de la création.

On peut prononcer toutes les formules magiques qu'on voudra, exalter son humilité et rabaisser son orgueil tant et plus, le fait demeure que suivre les impératifs de sa conscience artistique est une perversité de la chair, le résultat de longues années de mortification et de quelques instants sublimes de véritable ascèse et de combat. A la

longue pourtant, c'est la même chose, nous le reconnaissons ; au point de fusion se situe cette zone entre la croyance et la soumission, qu'on peut appeler l'évidence artistique. Je voudrais préciser à cet endroit que ce n'est en aucune façon mon unique but, mais simplement que je m'efforce de mon mieux de ne jamais dévier de la direction choisie.

Pour bien durcir ma volonté et ne pas glisser de l'étroit sentier dans le fossé, je suis un troisième commandement, savoureux et bon : *Comme s'il était le dernier, chaque film tu feras.*

Certains s'imagineront peut-être que ce commandement n'est qu'un aimable sophisme, ou un aphorisme gratuit, ou simplement une jolie phrase sur la parfaite vanité de toutes choses. Pourtant ce n'est pas le cas.

C'est la réalité.

En Suède, la production cinématographique s'est interrompue pendant une année entière, il y a de cela quelque temps. Au cours de mon inactivité forcée, j'ai appris que, par suite de complications financières, et sans en être le moins du monde responsable, je pouvais me trouver à la rue avant même d'avoir eu le temps de dire ouf.

Je ne proteste pas, je ne suis ni effrayé ni amer, j'ai simplement tiré de cette situation la conclusion logique et hautement morale que *chaque film est mon dernier.*

Pour moi, il importe seulement d'être loyal envers le film sur lequel je travaille. Ce qui se produit par la suite (ou ne parvient pas à se matérialiser) n'a pas d'importance et ne me cause ni anxiété ni désir. J'en tire assurance et intégrité artistique. L'assurance matérielle est apparemment limitée, mais l'intégrité artistique me paraît infiniment plus importante, et c'est pourquoi je suis le principe que *chaque film est mon dernier.*

J'en tire force d'une autre façon. J'ai vu trop souvent des gens de cinéma morts d'angoisse et tenant malgré tout jusqu'au bout leurs obligations. Epuisés, crevant d'ennui, et sans le moindre plaisir, ils accomplissaient leur tâche. Ils enduraient humiliations et affronts de la part des producteurs, des critiques et du public sans flancher un instant, sans renoncer, sans quitter la profession. D'un haussement d'épaule fatigué, ils apportaient leur contribution artistique jusqu'à l'effondrement ou au renvoi.

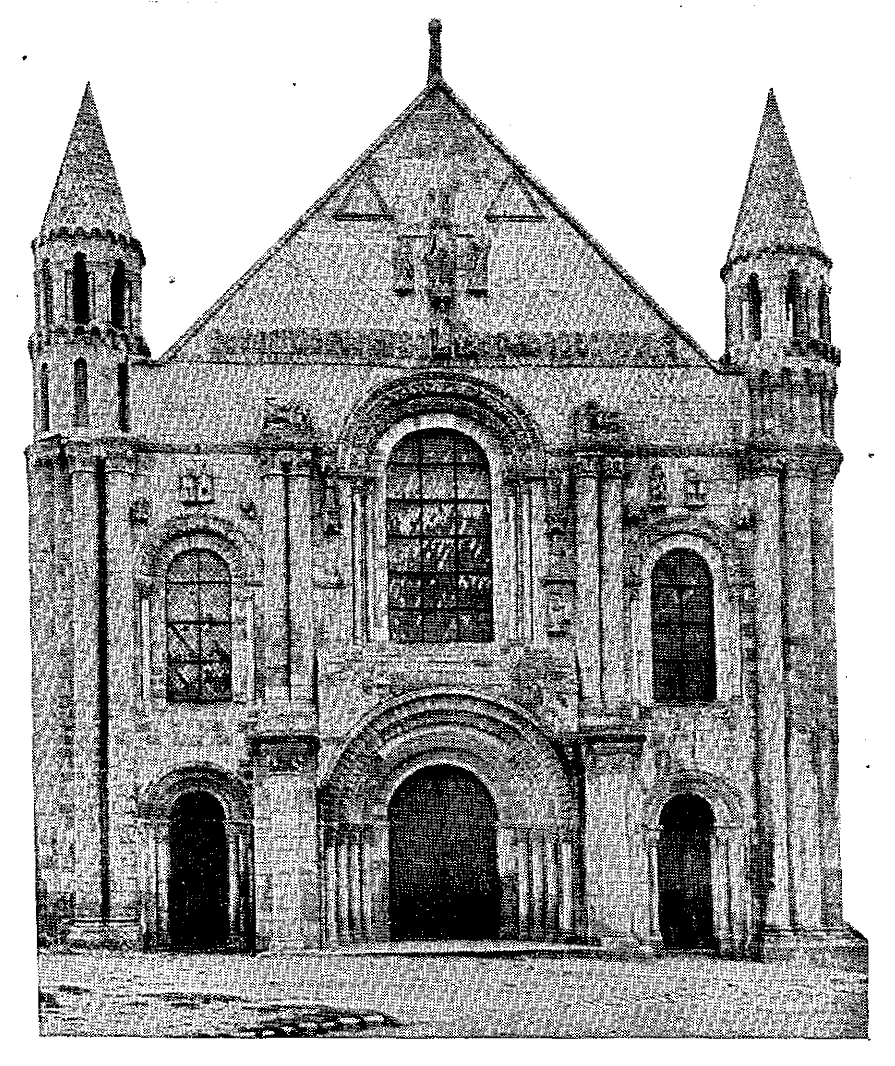
Je l'ignore, mais peut-être un jour le public ne voudra-t-il plus de moi, peut-être serai-je dégoûté de moi-même. La lassitude et la sensation du vide m'envahiront comme un sac gris et poussiéreux qui recouvrirait tout, la peur paralysera mes réflexes. Le néant me regardera dans les yeux.

Il sera alors grand temps que je dépose mes outils et que je quitte la scène sans me faire prier, libre de toute amertume, évitant de méditer sur l'utilité de mon œuvre et ses mérites en perspective d'éternité.

Sages et avertis, les hommes du moyen âge avaient l'habitude de passer la nuit dans leur cercueil afin de ne jamais oublier l'exceptionnelle importance de chaque instant et le caractère fugitif de l'existence elle-même.

Sans recourir à des mesures aussi draconiennes et peu confortables, je m'endurcis contre l'apparente futilité et l'inconstance cruelle de mon métier de cinéaste en me convaincant très sérieusement que *chaque film est mon dernier.*

Ingmar BERGMAN.



Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres).

LES ÉGLISES ROMANES DE SAINTONGE

projet de film d'André Bazin

« *Nulle part en France, l'art roman n'a connu plus de séduction.* »

Emile MALE,

La richesse, la force et la variété de l'art roman sur le territoire français justifieraient a priori cent films différents qui n'épuiseraient pas le sujet. Qu'on le prenne de haut et par ses ensembles ou selon telle ou telle incidence, l'art roman est par sa nature, autant que par ses ressources, simplement touristiques ou délibérément savantes, le domaine majeur de l'archéologie française.

On peut, dans ces conditions, se poser d'abord le problème de la justification particulière d'un film sur les églises de Saintonge.

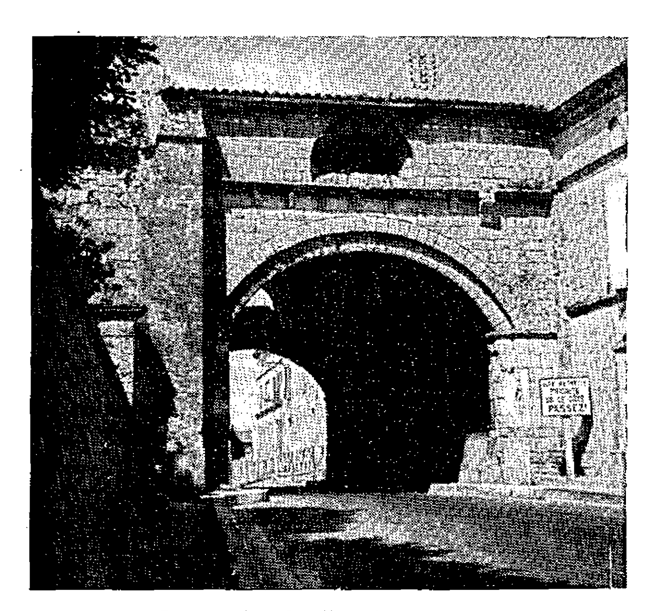
L'école romane saintongeaise.

Ne le cachons pas, en effet, l'architecture religieuse de Saintonge ne fait pas partie des grandes écoles romanes. On y chercherait en vain l'équivalent des célèbres chefs-d'œuvre de l'architecture bourguignonne ou auvergnate, plus encore de ces fameux ensembles sculpturaux qui font la gloire des tympans de Moissac, de Vezelay ou d'Autun. Aussi bien les grands monuments manquent-ils en Saintonge, soit qu'ils aient été démolis (comme à Saint-Jean-d'Angély), où largement mutilés (comme à Saintes) ; les grandes églises sont surtout sur le pourtour, à Poitiers, à Angoulême, en Vendée ou au Sud dans le Bordelais et le Périgord.

Et pourtant, nulle part mieux qu'entre la Vendée et la Gascogne, l'Aunis et l'Angoumois, l'art et l'architecture romans n'apparaissent sûrement, de façon plus constante et plus subtile, entretenir avec la géographie physique et humaine de relation aussi nécessaire et naturelle.

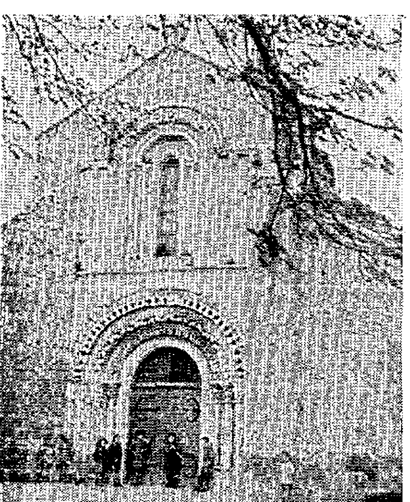
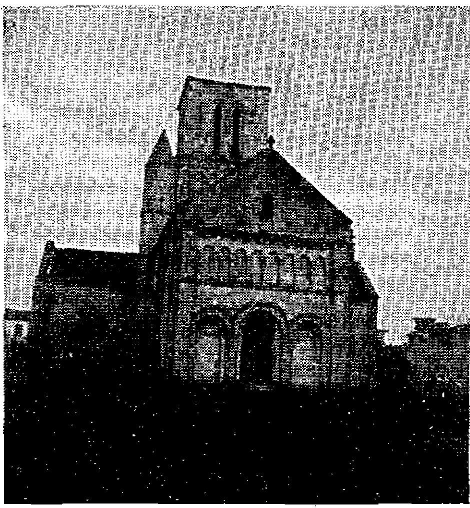
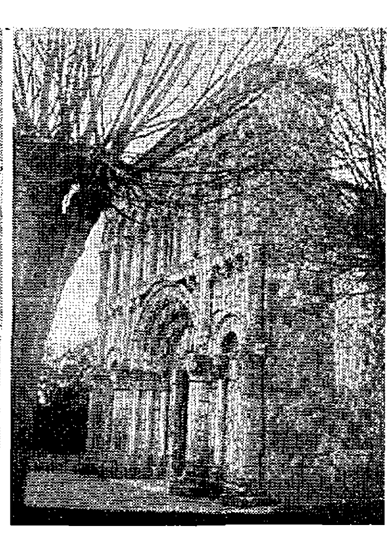
Une abondance extraordinaire.

Pourquoi ? Par l'abondance d'abord. Si, comme je l'ai dit, rares sont les grands monuments, en aucune province de France la densité des petites églises de village, conservées dans leur vraie physionomie romane, n'est sans doute plus forte qu'ici. M. de Chasseloup-Laubat en a relevé plus de cinq cents dans les deux départements et l'expérience prouve qu'il ne s'agit pas de vagues ruines, d'un pilier ou d'un chapiteau. C'est peut-être deux à trois cents de ces chapelles de campagne qui ont gardé parfaitement la silhouette si caractéristique de l'église romane saintongeaise, nichée au fond de son mail de tilleuls. Et le voyageur curieux, qui s'enquerra de la clef pour visiter, fera presque toujours en chacune d'elle de merveilleuses découvertes sur les piliers du chœur ou les chapiteaux de la nef. La prospection de ce trésor éparpillé au détour des chemins vicinaux apparaît inépuisable.



Le porche de l'hospice, à Pons.

Il importera sans doute d'indiquer au moins les principales causes historiques de cette floraison romane. L'évocation du grand carrefour saintongeais de Saint-Jacques-de-Compostelle s'imposera évidemment, et d'autant que la ville de Pons conserve sous le porche de son hospice la route même de Saint-Jacques devenue route nationale. On y peut encore découvrir sous la poussière les graffiti gravés par les pèlerins venus se reposer ou se soigner avant de reprendre la route d'Espagne.

L'église saintongeaise possède une physionomie bien caractéristique. Témoin ces façades (de g. à dr. : St-Symphorien, Corme-Ecluse, Echillais) où M. le Chanoine Tonnelier a cru pouvoir discerner une réminiscence de l'arc de triomphe romain.

Précisons d'ailleurs maintenant que, s'il n'est pas question de faire œuvre savante, les notations historiques indispensables ne devront pas non plus être exclues. Il suffira de les prendre exemplaires et de savoir leur donner un tour concret. La tâche justement nous sera facilitée par les caractères de l'art saintongeais : son unité architecturale et géographique, son unité historique aussi.

Caractères particuliers au roman saintongeais.

Bien que, peut-être, dérivée de l'école poitevine dont elle conserve évidemment quelques traits d'ensemble et marquée notamment d'influences périgourdines, l'église saintongeaise possède pourtant une physionomie qui la distingue au premier coup d'œil de ses sœurs. Sans énumérer ici les caractères spécifiques de son architecture, constatons qu'ils apparaissent vite, même au profane, par le simple rapprochement des photographies de quelques-unes de ces façades à pignon, avec leur rangée d'arcatures au premier étage et leurs faux portails du rez-de-chaussée encadrant la grande porte sans tympan. Il y a de la vraisemblance dans la thèse de M. le Chanoine Tonnelier qui discerne dans l'harmonie si particulière de ces façades une réminiscence de l'arc de triomphe romain.

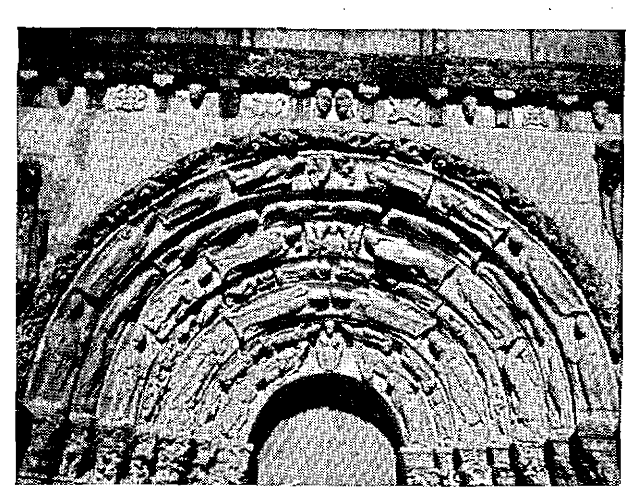
Aussi bien la continuité de l'antiquité aux églises du XIIe est-elle particulièrement sensible sur cette terre où les vestiges romains abondent, et ce n'est pas un hasard si, dans sa petite église de Thaims, le même chanoine Tonnelier a pu mettre à jour la piscine de la villa gallo-romaine sur laquelle l'église avait été construite et retrouver ici et là dans la maçonnerie, les restes des murs romains, puis mérovingiens et carolingiens.

Mieux vaudra sans doute que de disperser l'attention sur de multiples exemples, même plus caractéristiques, développer celui-ci, fruit de la passion, de la ténacité et de l'ingénosité d'un archéologue local dont la compétence est d'ailleurs indiscutée.

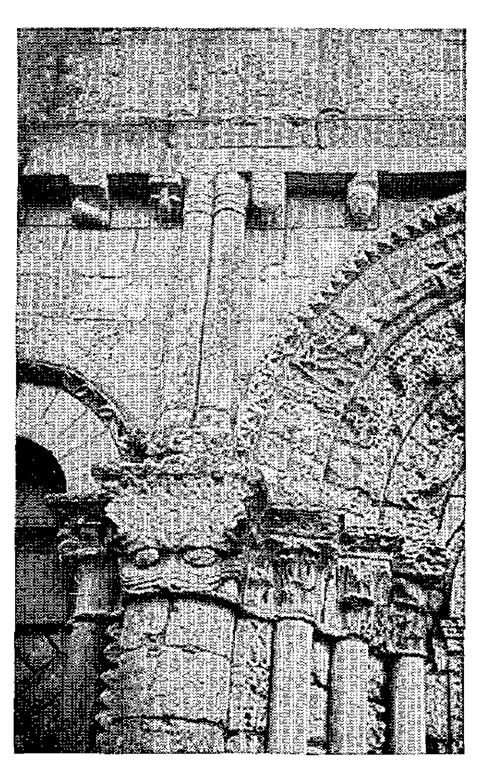
De même en ce qui touche à la sculpture, nous avons dit qu'à quelques admirables exceptions près (celle sublime d'Aulnay notamment et celle de Saintes), la sculpture saintongeaise ne pouvait se comparer par la qualité aux grands morceaux de bravoure célèbres de la sculpture romane. Aussi bien l'absence de tympan, caractéristique de ses façades, constituait un handicap. Mais, de même que nous avons trouvé le charme de son architecture dans sa tonalité mineure et dans une unité générale qui n'exclut pas une incessante variété, ce sont aussi les qualités discrètes, intimes, modestes de cette sculpture familière, blasonnée pourtant parfois de symboliques mystérieuses, qu'il sera aisé de mettre en

valeur. Le sculpteur saintongeais répugne aux grands sujets dramatiques, c'est un observateur de la vie quotidienne, traitant avec le même réalisme la vie profane et les thèmes sacrés. Ce fait est sans doute commun à toute la sculpture romane, mais, nulle part, peut-être plus qu'en Saintonge, l'artiste ne s'est tenu dans cette zone d'humanité familière, à distance des grandes terreurs et aussi des grands symbolismes mystiques qui animent tant de chapiteaux ou de tympans romans. On dirait qu'une sorte de sagesse paysanne, associée à ce génie de la mesure et de la sérénité qui se dégage de la Saintonge, en harmonie avec son histoire comme avec son paysage, a humanisé et tempéré ici l'âme religieuse médiévale.

Là encore, un seul exemple bien développé peut être préférable à un catalogue même restreint. On retiendra alors naturellement de préférence celui du *Combat des Vertus et des Vices* inspiré de la Psychomachie de Prudence et que M. le Chanoine Tonnelier a si parfaitement décrit. Il aura l'avantage de révéler aussi quelques-unes des données fondamentales de la décoration du porche saintongeais aux multiples voussures sculptées et qui recueille en quelque sorte, en le déployant sur ses arcades, l'héritage du tympan absent. L'admirable portail d'Aulnay de Saintonge fournira pour cette séquence une matière idéale.



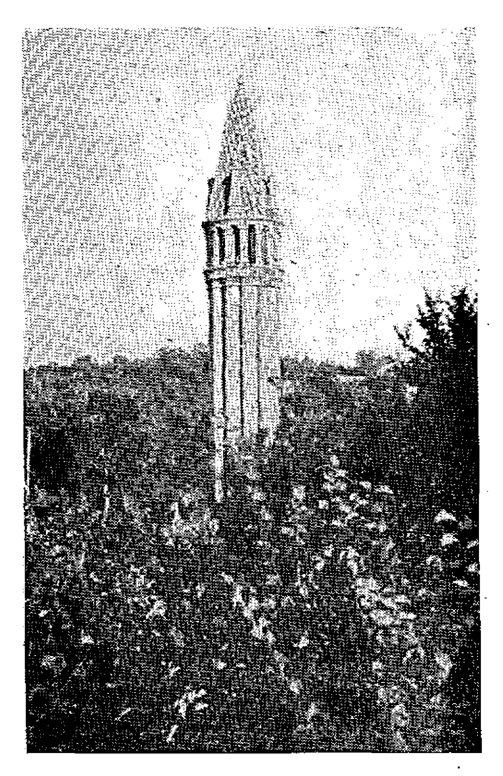
Le Combat des Vertus et des Vices, inspiré de la Psychomachie de Prudence (à Chadenac).



Le grand'goule dévoreur de colonne (à Échillais).

Néanmoins, et comme pour mieux mettre en valeur la mesure, le réalisme et la prudence de la sculpture saintongeaise, on ne devra pas négliger ce qui surgit parfois de mystérieux, de fantastique et de lointain. Par exemple, cette étrange figure de grand'goule diabolique, dévoreur de colonne, aux piliers gauches de maints portails, où le marquis de Chasseloup-Laubat estime avec vraisemblance reconnaître un avatar du T'ao T'ié, le glouton chinois. Ce n'est donc pas seulement l'Arabie par l'Espagne de Saint-Jacques, et le Proche-Orient par les Croisades, les manuscrits, les ivoires et les tissus, mais à travers l'Orient, l'Extrême-Orient même dont la symbolique vient enrichir la sage iconographie du bestiaire saintongeais.

Aussi bien dans l'architecture n'aurons nous garde d'oublier non plus les énigmatiques lanternes des morts et surtout celle de Fenioux qui dresse, au milieu du champ où paissent les moutons, sur un faisceau de colonnettes, son petit clocher d'écailles.



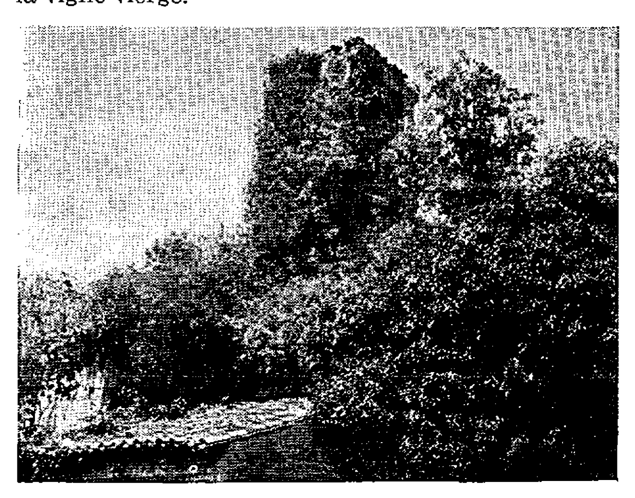
La lanterne des morts de Fenioux.

L'église dans sa relation avec le village.

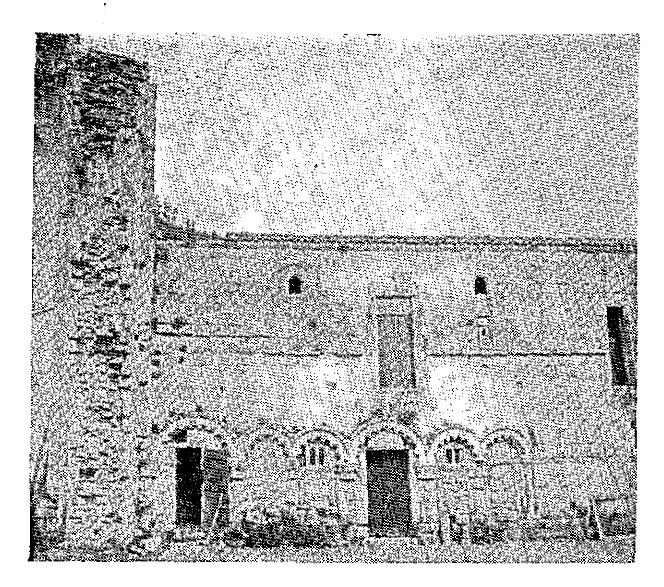
Mais quelle que soit la part qui devra être faite à l'histoire et à l'archéologie, je pense que l'axe d'intérêt du film, son centre de gravité et d'équilibre devra se situer dans l'actualité. Il s'agira de révéler et d'expliquer le charme incomparable de ces églises, mais leur charme *contemporain*, dans la vie quotidienne saintongeaise moderne, charme dont je voudrais essayer maintenant de dégager quelques-uns des facteurs déterminants.

J'ai déjà évoqué la densité, l'unité et la variété qui font de la petite église romane un attribut presque inévitable du village saintongeais, une donnée permanente de l'architecture rurale. Où, mieux qu'en Saintonge, avoir la révélation de ce que signifie encore aujourd'hui et comme caresser de la main, la « blanche robe d'églises » qui s'étendit aux XIe et XIIe siècles sur la chrétienté occidentale. Sans doute n'est-elle pas sans déchirures. Ici, comme ailleurs, plus peut-être même en raison de la férocité des guerres de religion, les églises ont été démolies, mais surtout dans les villes, car il semble au contraire qu'à la campagne elles aient paradoxalement bénéficié, et surtout depuis le XVIIIe siècle, de la relative indifférence religieuse de la population charentaise. On les a laissé vieillir en paix, se ruiner sans doute, mais non se défigurer. Ainsi préservées, en partie, des destructions fanatiques comme des intempestifs « embellissements » qui ont dénaturé irrémédiablement à la fin du XIXe tant d'églises de Vendée, par exemple, sous un zèle néo-gothique, des centaines de ces bâtiments discrets ont pu attendre, sans trop de mal, la séparation de l'Eglise et de l'Etat et la protection des Monuments Historiques.

Je voudrais voir dans ce respect, fût-il à base d'indifférence, davantage qu'une conjoncture heureuse et fortuite : la bonne intelligence de l'homme et de ses monuments. Ce qui frappe, presque à chaque nouvelle découverte d'une église saintongeaise, c'est le naturel de son implantation, non seulement architectural, mais humain. Endormies dans les villages depuis des siècles, mais non point mortes, elles se sont laissé investir et comme absorber par la vie d'alentour et jusqu'à la vie végétale. Nombreuses sont les églises envahies de verdure, si même elles n'en sont pas absolument pénétrées comme cette chapelle de Saint-Ouen dont les pierres ne tiennent plus que par les racines du lierre et de la vigne vierge.



La chapelle de Saint-Ouen.



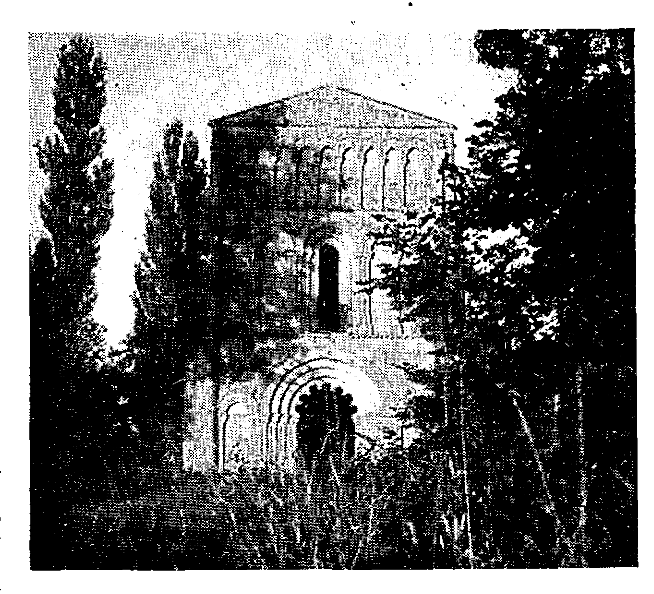
L'abbaye de Trizay transformée en ferme.

L'église pénétrée par la vie paysanne.

Mais c'est surtout au commerce quotidien, à la familiarité quasi organique de l'église et de la vie paysanne que je voudrais faire allusion ? J'ai déjà évoqué « la recherche de la clef » indispensable pour visiter la plupart des églises fermées tout au long de la journée, faute d'un culte quotidien ou même hebdomadaire. Cette inévitable enquête, d'un pittoresque toujours renouvelé, est un moyen indirect de peindre le cadre rural charentais. Mais il y a plus, souvent l'église même est encastrée dans la ferme, son abside n'est visible qu'en pénétrant dans le jardin potager ou dans la cour entre les tas de bois ou de fumier. Enfin, et même, à la limite, le monument religieux a été totalement absorbé par l'organisme rural, comme dans cette prodigieuse abbaye de Trizay intégralement transformée en ferme où les poules couvent dans les niches des saints, où les arcs polylobés sont aveuglés de grillage pour servir de poulailler, où le bois est entreposé dans les magnifiques absidioles en cul de four, où la salle capitulaire est devenue la grange à foin, cependant que d'un chapiteau à l'autre les haricots achèvent de sécher sur des fils de fer. Nulle question de s'indigner certes devant cette stupéfiante symbiose de la pierre séculaire et mémorable et des travaux et des jours du paysan charentais d'aujourd'hui ; notre tâche n'est pas de nous substituer aux Beaux-Arts, mais au contraire d'enregistrer, pendant qu'il en est temps encore, cette harmonie naturelle et ancestrale où la vie rurale contemporaine paraît en quelque sorte poursuivre avec l'église une amitié si vieille qu'elle en a perdu sa nature religieuse. Nul sentiment de sacrilège pourtant dans cette profanation, peut-être justement parce que quelque chose dans l'art roman saintongeais le prédisposait à cette lente et insensible humanisation paysanne.

Dans le même cadre d'idée, mais aussi comme un exemple d'évolution symétrique, il faut évoquer le cas de l'église abandonnée solitaire au milieu des champs et des bois, telle l'extraordinaire abbaye de Châtre avec ses quatre coupoles, dormant, ouverte, béante, offerte aux oiseaux et au visiteur perspicace qui aura su découvrir ce petit temple d'Angkor saintongeais.

La solitude et l'abandon presque pathétique de Châtre serviront utilement de contrepoint à l'exemple des abbayes fermières de Trizay et de Sablanceaux.



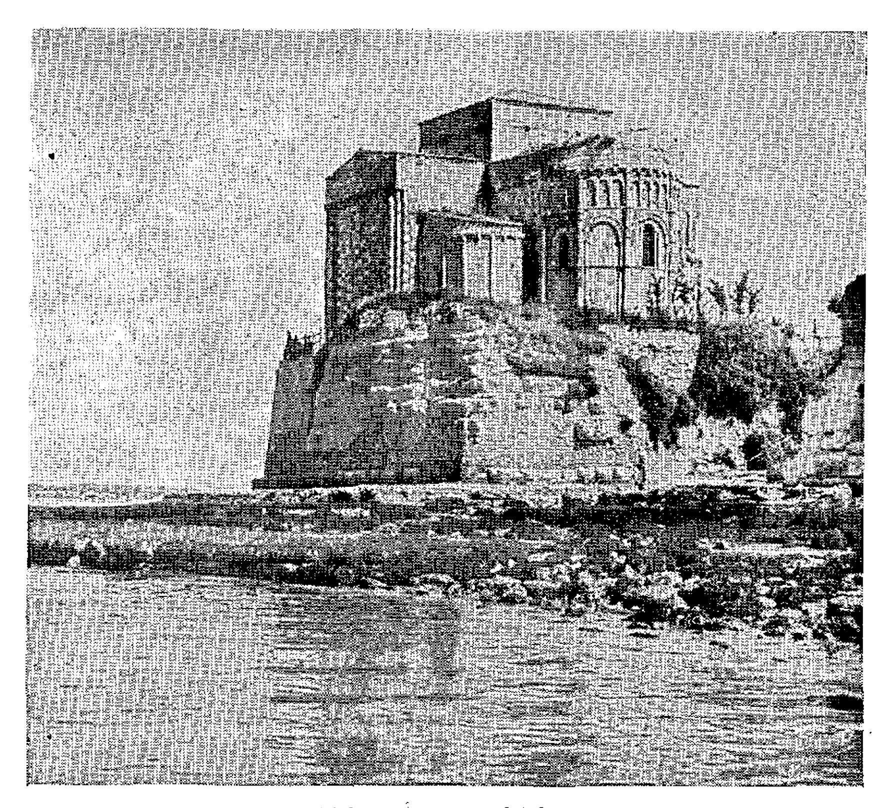
L'abbaye de Châtre.

Le charme des pierres.

J'ai surtout insisté jusqu'ici sur les facteurs sociologiques de la géographie humaine de l'église saintongeaise, mais le film devra naturellement exploiter les autres éléments plus traditionnels de son charme. La situation de l'église dans le village, presque toujours encadrée d'un mail de tilleuls, quelquefois encore flanquée de son cimetière. Cet encadrement végétal masque du reste en été la plupart des façades, il peut déterminer l'époque de la réalisation du film : soit l'automne, soit mieux encore le printemps après la taille des arbres.

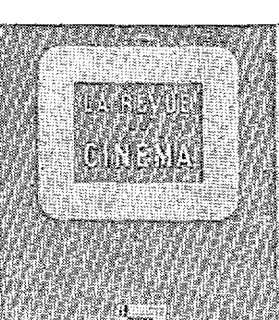
On ne négligera pas non plus les sites plus exceptionnels et spectaculaires, comme celui de Talmont sur sa falaise. Non plus que la silhouette si caractéristique des églises fortifiées.

Si le film est en couleur, tout un champ d'observation nous est offert par les harmonies admirables de la pierre saintongeaise « *si tendre à sculpter, mais que l'air salin du large durcit ensuite comme du bronze et patine en teintes mauve ou orange d'une douceur infinie* » (Chasseloup-Laubat). Mais quelque chose même de ces harmonies, ou du moins de la matière de cette pierre, pourra passer dans le noir et blanc. Je pense notamment à la façon dont elle s'est laissée ronger, durcissant par place, tombant à d'autres en poussière et superposant ainsi curieusement au grouillement de la sculpture originale les entrelacs hasardeux de l'usure et du vent.

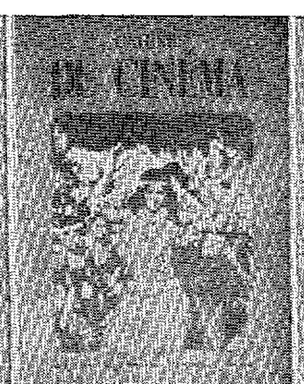


Talmont sur sa falaise.

André BAZIN.







L'HISTOIRE DES " CAHIERS "

par Jacques Doniol-Valcroze










ORIGINES

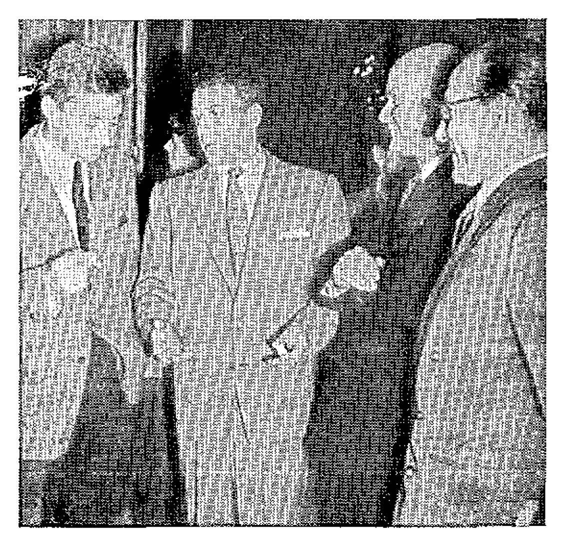
Il faut faire remonter l'arbre généalogique des CAHIERS DU CINÉMA à celui de la REVUE DU CINÉMA. Les CAHIERS ne sont qu'un rameau greffé sur les branches : DU CINÉMA, LA REVUE DU CINÉMA, série blanche et rouge (1929-1931), et LA REVUE DU CINÉMA série jaune (1946-49). Dans l'esprit des fondateurs des CAHIERS, il ne s'est jamais agi d'autre chose que de continuer l'œuvre entreprise par Jean George Auriol.

De façon plus précise, c'est aux premiers prodromes de fléchissement de LA REVUE que commence l'histoire. C'était en septembre 1948. LA REVUE, après avoir été hébergée place de la Madeleine dans les bureaux de Denise Tual, était l'hôte de son éditeur (la N.R.F.) depuis près de deux ans. Un hôte d'honneur d'abord, logé dans le plus beau bureau de la maison, une gigantesque pièce vitrée, contiguë à celle où l'on faisait LES TEMPS MODERNES et partageant avec ces derniers une magnifique terrasse qui donnait d'un côté sur la rue Sébastien-Botin et de l'autre sur le ravissant jardin qui abritait au printemps les « cocktails » de la maison et vit les derniers pas d'André Gide, bonze souriant drapé dans une cape grise.

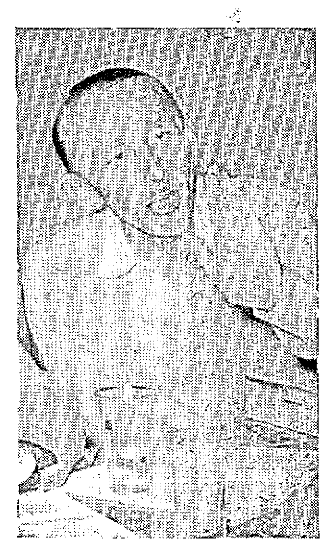
Hélas, personne dans l'honorable maison ne s'intéressait beaucoup à LA REVUE DU CINÉMA... hormis M. Gaston Gallimard lui-même. C'est grâce à son amicale bienveillance que Jean George Auriol pût poursuivre, pendant trois ans, une publication financièrement déficitaire, se vendant assez mal, et dont les frais de fabrication, alignés sur les tarifs habituels de la maison (et pour des entreprises rentables), étaient trop élevés. Le premier glas sonna donc pour nous quand nous dûmes déménager de notre beau bureau et le céder à Marcel Duhamel qui venait de faire démarrer en flèche la « Série Noire ». Nous nous installâmes dans un tout petit bureau à l'étage d'en dessus, petit mais curieux puisque son dernier occupant n'était autre que le R.P. Brückberger que ses supérieurs dominicains venaient de retirer à la vie mondaine pour l'envoyer dans quelque retraite africaine méditer sur les vanités d'ici-bas. Nous avions encore une petite terrasse que nous partagions avec Albert Camus... mais Camus ne s'intéressait pas au cinéma et nous n'échangeâmes pas trois phrases en plusieurs mois. Le deuxième glas sonna donc en septembre 1948. Les revues n'avaient plus la cote dans la maison : LES TEMPS MODERNES traversèrent la rue de l'Université pour aller chez Julliard, mais personne ne songeait à reprendre l'austère



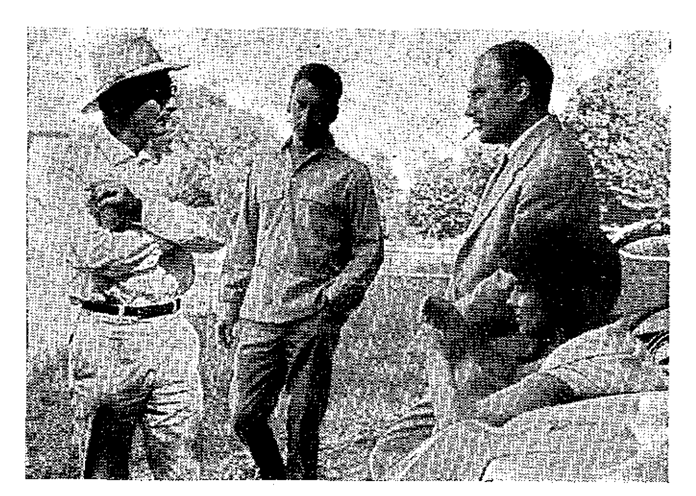
Jean George Auriol en 1928.



Jacques Doniol-Valcroze, Stanley Kramer, Lacy Kastner et Léonide Keigel en 1952.



André Bazin au jury de Venise 1956.



Claude Chabrol (chapeauté) s'entretient avec Jacques Dacqmine et Antonella Lualdi pendant le tournage d'*A double tour.*

REVUE DE GÉOGRAPHIE, ni la malchanceuse REVUE DU CINÉMA. Jean George Auriol lutta de son mieux, mais sans beaucoup d'illusions.

OBJECTIF 49 ET MORT D'AURIOL

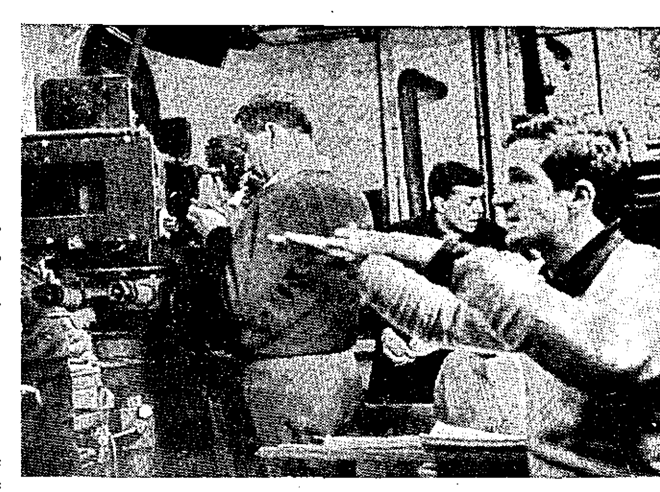
Pourtant ailleurs, quelque chose naissait, qui eut son importance et devait constituer le premier maillon de la chaîne qui se termine aujourd'hui par ce qu'il est convenu de nommer « la nouvelle vague », le premier sursaut contre un cinéma devenu trop traditionnel : « Objectif 49 », un ciné-club pas comme les autres et qui sous la houlette de Jean Cocteau, Robert Bresson, Roger Leenhardt, René Clément, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Raymond Queneau etc., groupait tous ceux, critiques, cinéastes ou futurs cinéastes, qui rêvaient d'un cinéma d'auteurs. Ce mouvement, dont Auriol faisait bien sûr partie, aurait pu épauler LA REVUE DU CINÉMA, mais les dés étaient jetés : vers le milieu de décembre 1948, la cessation de parution de LA REVUE DU CINÉMA était décidée. Il était question de faire paraître tout de même un numéro spécial sur le costume dont nous avions commencé la préparation avec Jacques Manuel, question aussi vaguement de faire paraître des CAHIERS trimestriels, mais ce dernier projet ne prit jamais corps. C'en était fait d'une belle aventure.

Pendant l'année suivante, « Objectif 49 » se développa, connu le succès et organisa à Biarritz, sous la présidence de Cocteau, « Le Festival du Film Maudit » qui défraya la chronique. En décembre 1949 parut le numéro spécial de LA REVUE DU CINÉMA sur le costume, qui fit l'admiration des amateurs sans susciter d'offres d'éditeur désireux de donner une suite à la publication. Au printemps 1950, le 2 avril, Jean George Auriol fut tué sur la route de Chartres, victime d'un accident stupide. C'est ce jour, pour ma part, que je pris la résolution de donner une suite à LA REVUE DU CINÉMA.

TENTATIVES

Mais la chose n'était pas simple. Il fut question d'abord d'une revue d'« Objectif 49 », et Jean Cocteau demanda à Roger Leenhardt de bien vouloir en prendre la direction. Plusieurs éditeurs furent contactés; Roger Leenhardt, André Bazin, Jacques Bourgeois et moi effectuèrent de nombreuses démarches. Certaines furent très près d'aboutir, mais le mauvais bilan financier de LA REVUE impressionnait les éditeurs et aucun ne voulut courir le risque. Pendant quelques mois le projet fut au point mort ; Bazin, malade, était parti se reposer dans les Pyrénées, « Objectif 49 », après un second festival à Biarritz beaucoup moins réussi, avait fait son temps et disparut sans bruit, mais non sans avoir déposé dans certains esprits une semence fertile.

C'est alors, à l'automne 1950, que



François Truffaut face aux turbulents écoliers des *Quatre cents coups* (au centre et au fond, Robert Lachenay).

M. Léonide Keigel vint me proposer de faire une revue de cinéma. Je le connaissais depuis quelque temps, car il avait été le « trésorier » bénévole d' « Objectif 49 » et nous avions tous été conquis par sa gentillesse et la sympathie qu'il manifestait pour le jeune cinéma et les jeunes cinéastes. Le goût de la vérité m'oblige à confesser qu'au début je fus, sans le lui montrer, un peu réticent devant sa proposition. Non pas que je doutasse de son bon goût : la façon dont il remplissait son rôle de directeur d'un circuit de salles et dont il programmait le « Broadway », qui était un des meilleurs cinémas de Paris, prouvait son intelligence et sa connaissance du très bon cinéma ; mais il était aussi homme d'affaires avisé et dynamique et qui estimait qu'une entreprise devait être rentable. Il n'avait pas tort, mais j'étais pour ma part tellement persuadé à cette époque qu'une telle revue ne pouvait être que déficitaire,que j'avais peur, soit qu'il se décourageat vite d'une aventure financièrement trop hasardeuse, soit que, pour assainir lesdites finances, il eut de cette publication une conception trop commerciale par rapport à ce que nous voulions faire. Je me trompais complètement : Léonide Keigel avait parfaitement compris notre propos et pas une fois, du jour de sa proposition à celui de sa mort, nous n'eûmes, Bazin, lui et moi, le moindre désaccord sur la gestion et la rédaction des CAHIERS.



A bout de souffle : de part et d'autre de la caméra, Jean-Luc Godard et Jean Seberg.

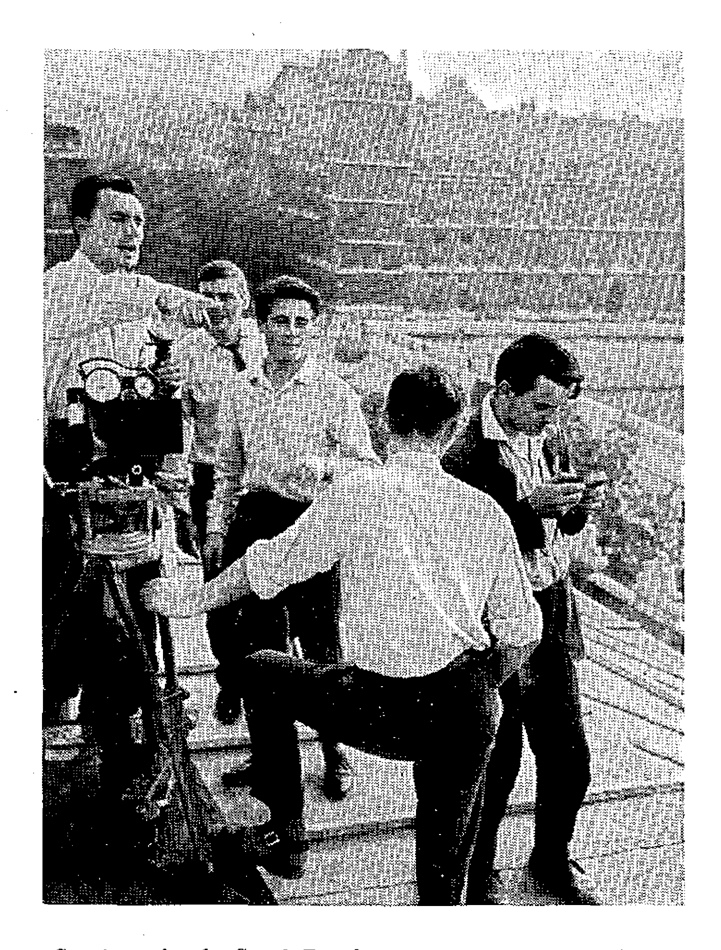


Eric Rohmer, téméraire metteur en scène du *Signe du Lion.*

FONDATION

Nous fondâmes donc, en janvier 1951, Les Editions de l'Etoile. Puis nous cherchâmes un titre. Je demandai, sans espoir d'ailleurs, à M. Gaston Gallimard, le droit de reprendre le titre LA REVUE DU CINÉMA. Il refusa : il ne voulait plus faire LA REVUE, mais c'était un titre N.R.F. et devait le rester; par contre, il m'autorisa à prendre le titre DU CINÉMA qui avait été celui des trois premiers exemplaires de LA REVUE, et surtout il m'autorisa à reprendre la formule de LA REVUE et la couleur de sa couverture. Cette autorisation était indispensable, car il est évident que les premiers numéros des CAHIERS pouvaient tomber sous le coup de l'accusation de plagiat. Fort de ce parrainage, nous ne risquions rien. Ceci dit, nous ne prîmes pas le titre DU CINÉMA qui faisait trop 1925. Notre choix se porta sur CAHIERS DU CINÉMA. Etait-il bon? Etait-il mauvais? L'avenir seul pouvait en décider.

Comme l'entreprise ne disposait au départ que de moyens très limités et qu'il ne pouvait être question de payer ses animateurs, je gagnais ma chienne de vie ailleurs, en faisant une revue de mode masculine (sic!)... Cela me prenait du temps, Bazin était toujours éloigné de Paris par la maladie; Keigel me demanda donc de trouver pour nous aider quelqu'un d'efficace et de connaisseur en la matière « revue de



Sur les toits du Sarah-Bernhardt, *Paris nous appartient ;* à la caméra Jacques Rivette, à la cellule Charles Bitsch.

cinéma ». Nous fîmes appel à Lo Duca qui portait au souvenir de Jean George et à celui de LA REVUE un culte fidèle et dont la compétence et le dynamisme étaient indiscutables.

Nous nous mîmes donc au travail. Dans les locaux de « Cinéphone », Keigel nous donna un beau bureau, avec vue sur les Champs-Elysées, et se mit en quête de pages de publicité. Nous traitâmes avec un imprimeur, un clicheur, une messagerie, nous engageâmes André Rossi, transfuge de la Cinémathèque, et le jeune Renaud de Laborderie comme secrétaire de rédaction. M. Gaston Gallimard me donna la très importante collection de photos de LA REVUE DU CINÉMA, qui était en sa possession et qui constitua le fond précieux de notre future iconographie. Nous décidâmes de faire paraître le premier numéro le 15 mars 1951. Une difficulté de dernière heure devait surgir : le titre CAHIERS DU CINÉMA, sans que nous le sachions, existait et avait été celui d'une revue éphémère dirigée par M. Jacques Enfer... mais Keigel était fin diplomate et arrangea la chose. Nous ne pûmes tenir la date du 15 mars, mais le 1er avril 1951, un an moins un jour après la mort de Jean George Auriol, paraissait le n° 1 des CAHIERS DU CINÉMA. Une nouvelle aventure commençait.



Jacques Doniol-Valcroze et une héroïne de *L'Eau à la bouche,* Françoise Brion.

PREMIERS PAS

Des premiers numéros des CAHIERS ne se dégage pas une tendance trop nette. Une certaine période s'était écoulée entre la fin de LA REVUE et le début des CAHIERS et dans laquelle la critique avait plutôt piétiné. Le relai était difficile à prendre et le problème de la rédaction en chef des CAHIERS et de son orientation était délicat. Dès le second numéro, André Bazin, revenu de son ermitage pyrénéen, vint prendre sa place normale de co-rédacteur en chef auprès de Lo Duca et de moi. Autant la collaboration entre Bazin et moi fut facile, autant elle l'était moins avec Lo Duca qui avait fait pratiquement le premier numéro tout seul et dont l'efficacité — et le goût d'en avoir — dépendait beaucoup du fait d'exercer l'autorité à lui seul. Or la disparition d'Auriol était trop proche pour que l'un de nous pût prétendre, à lui seul, reprendre le flambeau. En fait, Bazin était déjà l'incontestable maître à penser des CAHIERS, mais nous ne nous en rendions pas tout à fait compte et il ne faisait rien non plus pour nous en persuader.

Les premiers numéros des CAHIERS n'apparaissent donc, avec le recul du temps, que comme une suite d'études sérieuses sur le cinéma dont les points saillants sont l'article de Bazin sur « La

stylistique de Robert Bresson », celui de Rohmer « Vanité que la peinture », le n° 8 consacré à Renoir, l'entrée dans l'équipe de nouveaux venus, Jean-José Richer, Michel Mayoux, Hans Lucas (qui n'était autre que Jean-Luc Godard), Michel Dorsday, les n° 17 et 18 consacrés en partie à Chaplin à l'occasion de *Limelight*, quelques fulgurants articles d'Astruc, la première étude de Domarchi sur Murnau, la première critique de Truffaut, le premier article de Rivette sur Hawks, le premier numéro spécial sur « La Femme et le Cinéma », etc. C'est alors que parut dans le n° 31, après bien des hésitations de la part de Bazin et de moi, un article de François Truffaut intitulé : « Une certaine tendance du cinéma français. »

LE DEPART

Je ne cherche pas ici à flatter Truffaut qui s'en moque bien, ni à persuader que ses écrits sur le cinéma sont pour toujours gravés dans le marbre. Je constate objectivement que la publication de cet article marque le point de départ réel de ce que représentent aujourd'hui à tort ou à raison, les CAHIERS DU CINÉMA. Un saut était franchi, un procès était intenté dont nous étions tous solidaires, quelque chose nous rassemblait. Désormais, on savait que nous étions *pour* Renoir, Rossellini, Hitchcock, Cocteau, Bresson... et contre X, Y et Z. Désormais, il y avait une doctrine, la « Politique des auteurs », même si elle manquait de souplesse ; désormais, c'est tout naturellement qu'allait se faire la série des « Entretiens » avec les grands metteurs en scène et qu'un contact réel allait s'établir entre eux et nous.

On put dès lors dauber sur les « hitchcocko-hawksiens », s'indigner des attaques contre « la qualité française », déclarer dangereux « les jeunes turcs » de la critique... une « idée » s'était mise en marche et qui allait cheminer obstinément jusqu'à sa conclusion la plus logique : l'accession de presque tous ses animateurs à la mise en scène.

A SUIVRE...

La suite de l'histoire des CAHIERS n'a plus besoin de se raconter. Elle est trop fraîche, et l'on ne peut tirer aucune conclusion dans le désordre actuel qui consiste à tout mélanger dans le fourre-tout commode de la « nouvelle vague ». Cette suite n'est jalonnée que de deux tragiques points de repère : la disparition de Léonide Keigel et celle d'André Bazin. Sans l'un comme sans l'autre, il n'y aurait pas eu de CAHIERS DU CINÉMA. Ceux-ci continuent.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Alexandre Astruc en visite dans la salle de rédaction-administration-expédition des CAHIERS DU CINÉMA.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Claude Chabrol	Jean Domarchi	Jean Douchet	Pierre Kast	Luc Moullet	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Le Procès (M. Robson)		★★		★★	★★★		★★	★★	★★★	
Tout près de Satan (R. Aldrich)	★★	★★		★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	
Passez muscade (E. Cline)	★★	★						★★★	★	★★★
L'Otage du gang (D. Friedkin)		★★		★★	★★				★★	
Le Pigeon (M. Monicelli)	★★	★★	★★★	●	★	★★★	●		★★	★★
Les Liaisons dangereuses (R. Vadim)	★★★		★★★		●	●	★★★		●	★★
La Nuit des espions (R. Hossein)	★					★★			★★	★
Le Journal d'Anne Frank (G. Stevens)	★		●	★★★	★★	★★	●		★	★
Le Courrier de l'or (B. Boetticher)		★		★					★	
Babette s'en va-t-en guerre (C. Jaque)	★		★★	★	●	★	●	★	●	★
L'Amour coûte cher (J. Ferrer)			★	●			★★	●	●	
Les Yeux du témoin (J.L. Thompson)			★★★	●			●	●	●	
Le Monde, la chair et le diable (R. Mc Dougall)				●			★	●	★	
Dans la Souricière (N. Panama)	●			●	●		★★	●	●	●
L'Homme dans le filet (M. Curtiz)				★	●			●	●	
Le Brigand au grand cœur (H. Käutner)	●							●	●	
La Meneuse de jeu (J. Anthony)		●			●	●		●	●	
Julie la Rousse (C. Boissol)	●	●	●		●	●			●	

VENISE 1959

PALMARÈS

•

LION D'OR : IL GENERALE DELLA ROVERE (*Le Général della Rovere*), de Roberto Rossellini (Italie).
LA GRANDE GUERRA (*La Grande Guerre*), de Mario Monicelli (Italie).

PRIX SPECIAL DU JURY : ANSIKTET (*Le Visage*), d'Ingmar Bergman (Suède).

COUPES VOLPI : Madeleine Robinson pour A DOUBLE TOUR, de Claude Chabrol (France).
James Stewart pour ANATOMY OF A MURDER (*Autopsie d'un meurtre*), d'Otto Preminger (U.S.A.).

PRIX D'INTERPRETATION : Carla Gravina pour ESTERINA, de Carlo Lizzani (Italie).
Lucyna Winnicka pour POCIAG (*Train de nuit*), de Jerzy Kawalerowicz (Pologne).
Hannes Messemer pour IL GENERALE DELLA ROVERE.
Alberto Sordi pour LA GRANDE GUERRA.

•

PRIX DE LA FIPRESCI : *Popiol i diamant* (*Cendres et diamant*), d'Andrzej Wajda.

PRIX DE L'OFFICE CATHOLIQUE : *Il Generale della Rovere*.

PRIX « CINEMA NUOVO » : *Ansiktet*.

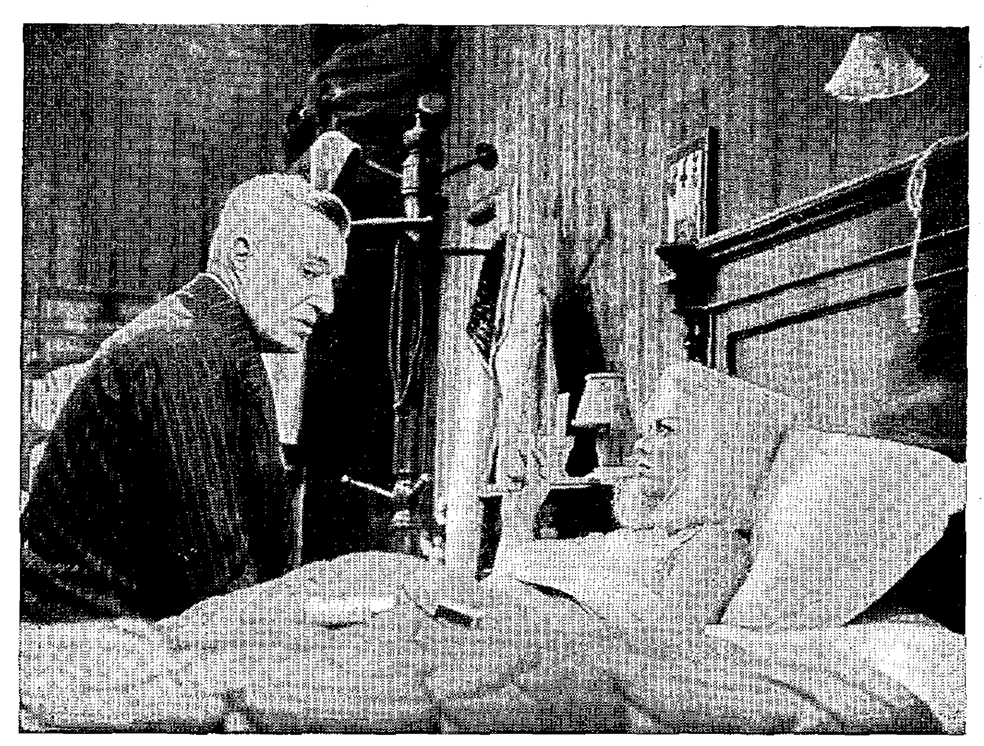
PRIX SAN GIORGIO : *Il Tempo si e' fermato* (*Le Temps s'est arrêté*), d'Ermanno Olmi (Italie).

PRIX PASINETTI : *Ansiktet*.

PRIX GEORGES MÉLIÈS : *Pociag*.

TRAIN DE NUIT (**Pociag**)

Le cinéma polonais n'est plus une révélation. Simplement ce Festival en a confirmé la vigueur, le non conformisme et la qualité. Le dernier film de Jerzy Kawalerowicz, déjà connu en France par **L'Ombre**, est une œuvre attachante, toute en recherche esthétique. Le sujet de **Train de Nuit** est volontairement d'une minceur extrême. Il s'agit de suivre les passagers d'un wagon-lits le temps d'un trajet nocturne entre le centre de la Pologne et la Baltique. Ce qui importe est cette façon très personnelle qu'a Kawalerowicz d'établir leurs rapports. Se refusant à toute dramatisation, son but est de mettre en présence des personnages et de faire ressentir le courant secret qui s'établit entre eux. Il emploie, pour y parvenir, ce que j'appellerai le « non-regard », c'est-à-dire le refus



Vittorio De Sica et Giovanna Ralli dans *Le Général della Rovere,* de Roberto Rossellini.

qu'ont ses personnages de se regarder pour indiquer l'intérêt qu'ils se portent.

J'aime aussi, dans ce film, cette tristesse quasi désespérée qui s'en dégage, cette sensibilité à la fois tendre et cruelle. Je lui reprocherai par contre son penchant à l'esthétisme. Si Kawalerowicz pêche, c'est par excès de goût, par volonté d'effets subtils, savants mais trop jolis pour être vraiment sincères. — **J. Dt.**

LA NUIT DES ESPIONS et **L'ENFER DE STALINGRAD (Hunde, Wollt Ihr Ewig Leben ?)**

Deux films de guerre, deux histoires dont le héros porte l'uniforme allemand. Ici s'arrêtent les ressemblances. **L'enfer de Stalingrad,** de Frank Wisbar, veut être un plaidoyer pour les bons soldats contre les mauvais, suppôts de Hitler, pour la fraternité humaine contre la guerre. Plaidoyer peu convaincant, qui demeure comme plaqué sur la réalité de la guerre, elle-même fort bien décrite. La bataille de Stalingrad, qui n'avait jamais été montrée avec autant de vérité, est le meilleur épisode du film.

La Nuit des Espions déroule ses fastes et ses mirages loin du fracas des canons. La guerre n'est qu'un prétexte à confronter la vérité et le mensonge d'un homme et d'une femme. Œuvre ambitieuse et décevante, sincère et artificielle, le film de Robert Hossein mérite l'attention, mais n'atteint que par instants à l'expression de ce vertigineux désarroi qu'il se propose de creuser entre deux amants. — **M. M.**

ESTERINA

Esterina, complainte du petit peuple italien, avec paysanne d'opérette, camionneurs zavattiniens, et des décors « vrais » sur le monde du travail pour donner l'accent voulu à la fable, relève de la pire des gentillesses, celle qui a peur de regarder le monde bien en face, et pour compenser se réfugie dans les abstractions consolatrices. Si le monde dont rêve Carlo Lizzani, c'est ça, il y a de quoi avoir la nausée. — **L. Ms.**



André Jocelyn et Bernadette Lafont dans *A double tour,* de Claude Chabrol.

SONATAS

Avec **Sonatas,** Bardem a reçu l'accueil le plus glacial qu'un festival puisse faire à un metteur en scène. Accueil partiellement justifié. Bardem n'a pas retrouvé la grâce que Lucia Bose conféra jadis à **Mort d'un Cycliste.** La deuxième, et la plus importante des deux histoires que raconte **Sonatas,** tournée au Mexique avec Maria Felix, est mise en scène de façon assez consternante. Le premier épisode par contre, plus dense, dirigé d'une main sûre, n'est pas tout à fait indigne de son évident modèle, **Senso.** Francisco Rabal s'y montre un étonnant acteur, Aurora Bautista est très belle et stendhalienne à ravir. — **M. M.**

LE GENERAL DELLA ROVERE (Il generale Della Rovere)

Le film de Rossellini, tant attendu, s'est révélé être, comme prévu, le meilleur du Festival, même si on lui préfère d'autres œuvres de son auteur. Il nous conte l'aventure authentique d'un escroc, mis en prison par les Allemands pour servir de mouton et qui préféra mourir en héros plutôt que de trahir les résistants. Il suffit de se souvenir des sujets du **Miracle** ou d'**Europe 51** pour découvrir ce qui a pu attacher Rossellini dans cette histoire : la croyance, fut-elle erronée, débouche sur l'accession à une vérité supérieure qui engage totalement le héros. Rossellini s'étant quelquefois trouvé gêné par l'obligation de respecter l'agencement du scénario, l'on est en droit de préférer **Voyage en Italie** ou **India.** Il n'empêche que **Le Général Della Rovere** est une œuvre d'une haute noblesse et d'une grande beauté. — **J. Dt.**

A DOUBLE TOUR

Le Beau Serge et **Les Cousins** étaient des films d'auteur. **A Double Tour** est essentiellement un film de metteur en scène. J'entends par là que Chabrol s'est efforcé dans ce film à s'exprimer par la seule plénitude de sa mise en scène. Sans nous attarder à un film qui sera longuement analysé lors de sa sortie, je peux déjà dire que Chabrol nous donne ici son meilleur film et qu'il se classe définitivement dans la cohorte des grands cinéastes. — **J. Dt.**

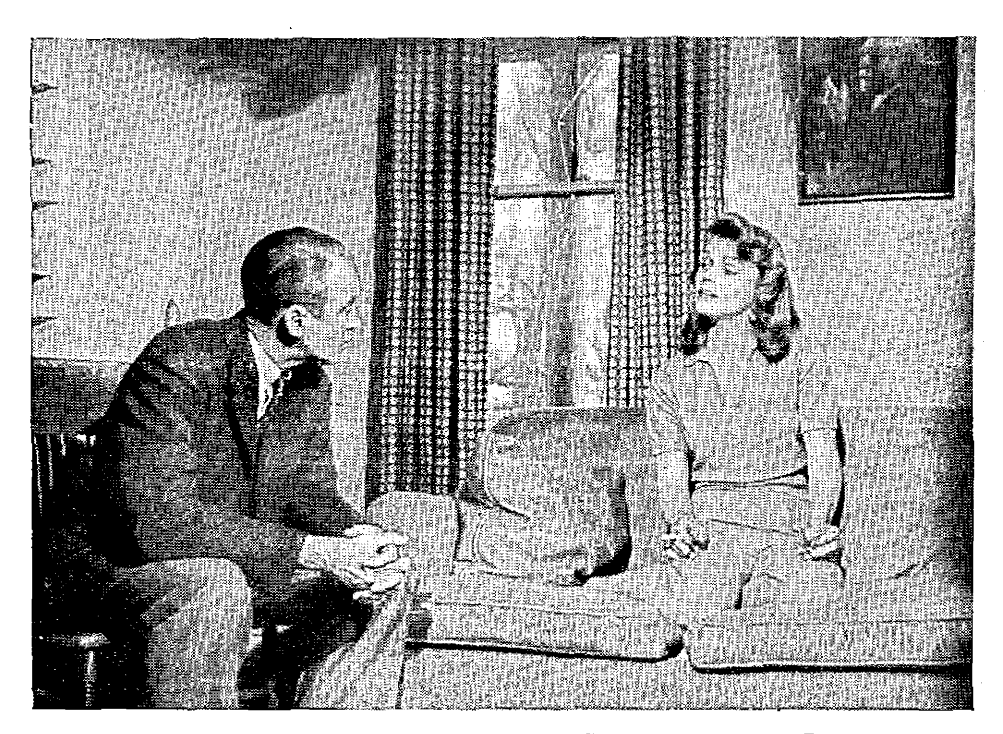
AUTOPSIE D'UN MEURTRE (Anatomy of a murder)

Autopsie d'un Meurtre dissèque un procès pendant deux heures quarante-cinq, non sans longueur, hélas ! Il est aisé de découvrir ce qui a pu passionner le machiavélique Otto dans cette histoire : comment des individus plus malins les uns que les autres se roulent entre eux en se servant de la justice. C'est terriblement lucide, cruel, voire sadique, et l'on comprend aisément que le dernier plan du film se termine sur la vue d'une poubelle. Je suis intimement convaincu que Preminger a attaché une extrême importance à cette **Autopsie d'un Meurtre**, où l'efficacité devient la valeur primordiale. Cette efficacité, on la retrouve dans le style qui procède avec une rare économie de moyens. Le découpage est un modèle du genre, toujours exact, précis comme un scalpel qui mettrait à nu le cœur peu reluisant des héros. Malheureusement, le film n'est pas sans ennuyer et une première vision me force à penser qu'il s'agit d'une erreur regrettable bien qu'estimable dans l'œuvre de Preminger. — **J. Dt.**

LE VISAGE (Ansiktet)

Il n'est peut-être plus permis en 1959 d'être romantique comme Werther ou René, de dire et redire que le monde n'a guère de sens si les jolies filles n'en gardent pas moins leurs tournures aguichantes. L'imposture règne souveraine, et plus d'un bergmanien sera dérouté qui verra mettre cartes sur tables le plus farceur des metteurs en scène contemporains. D'abord Bergman tue l'esprit de sérieux, synonyme de lourdeur. Chacun est un peu tout, emberlificoté dans ses belles paroles, défenseur des grandes choses, l'ordre social ou l'invisible.

Un disciple du fameux Mesmer que nous voyons doué de pouvoirs magnétisants réels, se révèle un pauvre histrion, cherchant à gagner son pain avant toutes choses, n'imposant ses convictions que par des procédés indignes même d'un collégien (« Hou, fais-moi peur ! »). On parle bien de la vie et de la mort, du sens de la vie et de l'inéluctabilité de la mort. Mais toute prétention au réalisme a disparu. Bergman qui semble procéder par cycles, après un début repris du



James Stewart et Lee Remick dans *Autopsie d'un meurtre,* d'Otto Preminger.



Lars Ekborg, Ingrid Thulin et Max von Sydow dans *Le Visage,* d'Ingmar Bergman.

Septième Sceau, retrouve le rythme de farce de **Sourires d'une Nuit d'été,** tout en frôlant en mineur, sans s'apesantir, le drame de **La Nuit des forains.**

Faut-il ou non attacher de l'importance au titre même du film ? Si oui, et j'en suis convaincu, **Le Visage** n'acquiert toute sa signification que dans la perspective d'une mise à nu de l'homme et son double. Avec un minimum de gros plans, le metteur en scène nous démasque tout un chacun, essaie de lire sur les seuls visages pris au piège de l'angoisse d'être. Ici la fillette à qui la vieille chante une ritournelle, là le préfet ébouriffé grotesque, ou le docteur sceptique, parangon de vaine dignité, ou la compagne de Vogler, *le charlatan,* lasse et *tendre sous son masque* d'impassibilité. Si Bergman prêchait, si Bergman voulait prouver, nous fuirions comme la peste ce faux prophète. L'admirable, c'est que Bergman ne fait que jouer et se jouer en nous divertissant. Le récit avance avec cette assurance dédaigneuse des conventions qui l'a toujours caractérisé. Un sous-bois inondé de lumière, ailleurs le pire cliché, est ici beau, simplement, comme ça, parce qu'au début d'une histoire un tantinet fantastique, il est bon de nous mettre dans l'ambiance.

Cette fois notre auteur complet ne veut absolument pas être pris au sérieux, sa seule réussite est, à travers le futile pathétique des visages saisis dans leur moment de plus grande détresse, de nous relancer ces interrogations insidieuses, inséparables de la mythologie bergmanienne. Farce de collégien suédois, peut-être, mais sans arrière-pensée, contée selon une démarche souverainement libre, sans le moindre souci de flatter le public ou la critique amoureux des schémas. **— L. Ms.**

LA GRANDE GUERRE (La Grande Guerra)

Très grande superproduction en noir et blanc comme les aime De Laurentis, **La Grande Guerre** est un excellent film commercial. Avec un goût remarquable, Mario Monicelli a utilisé les énormes moyens mis à sa disposition pour composer un film intimiste. Cela le passionne

de montrer au milieu d'une armée de figurants le soldat qui recoud son bouton de culotte. Le film se veut une espèce de geste populaire sur les souffrances et les gaietés du soldat. Pour le juger complètement, il faut attendre d'en comprendre les dialogues qui font une part capitale aux dialectes et accents italiens. Je n'en retiens pour l'instant, malgré nombre d'effets faciles, que la finesse, l'intelligence et la sensibilité de son réalisateur. — **J. Dt.**

HORS FESTIVAL

Comme à l'accoutumée, le Festival a permis de voir, à côté des films en concours, un certain nombre d'œuvres que nous ne connaissions pas encore et dont certaines présentent un intérêt moins contestable que plusieurs des films *en compétition.*

Renoir, après avoir présenté en matinée la version enfin intégrale de **La Règle du Jeu,** a montré le soir l'avant-dernier-né et non le moins cher de ses enfants, **Le Testament du Docteur Cordelier,** *réalisé on le sait selon la* technique TV, avec plusieurs caméras et prises de son, et une durée de tournage de onze jours seulement. Renoir s'est déclaré enchanté du procédé, et l'a utilisé à nouveau cet été pour tourner **Le Déjeuner sur l'Herbe** (dont le montage n'est pas encore achevé), mais en augmentant le nombre des répétitions et en portant la durée de tournage à vingt et un jours.

Le **Testament** ne manquera pas de surprendre considérablement les admirateurs de Renoir. On s'étonnera de lourdeurs, de maladresses, d'insuffisances dans le jeu des acteurs ou le découpage. Puis on s'apercevra qu'avec ses défauts et son incomparable liberté, le **Testament** est précisément cette Comedia dell'Arte autour de laquelle les films de Renoir n'ont cessé de tourner, de **La Règle du Jeu** au **Carrosse d'Or,** en passant par **La Partie de Campagne** et **Le Fleuve.** Et pour inaugurer cette nouvelle « manière », ce nouveau mode d'expression — car c'est bien de cela qu'il s'agit pour Renoir — celui-ci ne pouvait trouver meilleur interprète que Barrault, lequel fait de Cordelier-Opale (Jekyll-Hyde) un mimo-personnage étonnant de sûreté et d'improvisation.

Par ailleurs, il semble bien qu'en persiflant la science et les postulats moraux sur lesquels



Jean-Louis Barrault — Opale dans *Le Testament du Docteur Cordelier,* de Jean Renoir.

repose la littérature d'anticipation en général et « Docteur Jekyll et M. Hyde » *en particulier*, Renoir ait pour but de nous amener à penser que du savant et du monstre, le plus laid n'est pas celui qu'on pense. Le panthéisme qui de façon plus ou moins diffuse imprègne l'œuvre entière de Renoir, montre ici une patte noire que nous retrouverons dans **Le Déjeuner sur l'Herbe**, ode à la gloire du grand Pan, tourné à Cagnes, dans le jardin des oliviers où Auguste Renoir a souffert et a peint la beauté panique du monde.

Cendres et Diamants (Popiol i Diamant), film polonais d'Andrzej Wajda, a suscité des polémiques opiniâtres. Un esthétisme surranné y recouvre un sens très sûr cependant de la mise en scène et une remarquable direction d'acteurs. Wajda, d'évidence, s'est passionné pour l'œuvre qu'il réalisait et celle-ci ne peut laisser indifférent.

A Varsovie, tout au long de la dernière nuit de la guerre, un regard brûlant mais lucide se pose sur les héros d'hier, les profiteurs de demain, les désespérés d'aujourd'hui. Au-delà d'une beauté formelle qui n'adhère pas toujours exactement à son propos, ce film est un constat, un cri noir de douleur et de colère.

The Savage Eye, de Sidney Meyers, et **Come Back Africa**, de Lionel Rogosin, représentaient la production indépendante américaine. Ici la condition des noirs en Afrique du Sud, là quelques-uns des bas-fonds de New York, salles de catch, minables strip-teases obscènes, cour des miracles évangélistes, boîtes pour homosexuels. Ici et là le même désir d'authenticité, mais aboutissant chez Sidney Meyers à faire visiter au spectateur une sorte de musée des horreurs d'un intérêt strictement documentaire, alors que dans les meilleurs moments de **Come Back Africa**, une certaine chaleur humaine parvient à passer du film au spectateur, grâce au médium des interprètes noirs non professionnels. Par contre, les protagonistes semi-professionnels sont mal à leur aise dans des situations sociologiques et anecdotiques construites par l'auteur et où le souci de faire exemplaire a conduit à prendre trop de libertés avec la réalité. Jean Rouch demeure le seul auteur de films à avoir mis au jour la vérité déroutante de l'âme noire, sans chercher à infléchir ses subtilités pour les besoins d'une cause quelconque.

Un festival étant composé à 95 % de films sérieux ou ennuyeux, l'éclat de rire inattendu y est toujours bienvenu. Cette douce surprise, nous la devrons cette année au **Général nu** (**Kadaka No Taisho**), film japonais de Hiromichi Horikawa. Aventures burlesques d'un peintre naïf et même assez demeuré, prétexte à satire bouffonne des militaires, policiers, petits bourgeois, commerçants auxquels le héros se trouve confronté, **Le Général nu** est d'une verve comique originale, rend un son très neuf dans le cinéma japonais tel que les festivals nous le montrent habituellement. — **M. M.**

Le Manteau (Shinel), version russe cette fois du conte de Gogol, a pour metteur en scène l'interprète de **La Mère** et **Quand passent les cigognes**, Alexis Batalov. A-t-on encore le droit de faire faire des grimaces à son acteur principal comme dans **Caligari**, sans pour autant charger les éclairages ? La perfection de la technique de jeu du Théâtre d'Art de Stanislawski, aussi académique soit-elle, mérite-t-elle notre respect quand appliquée avec une telle efficacité ?

Le réalisme en tant que technique est peut-être condamné, mais quand tant de minutie dans le détail, tant d'intensité et de concentration dans le jeu, un tel raffinement de la mimique et du geste, font passer sur nous le frisson glacé du fantastique gogolien, que le metteur en scène porte visiblement en lui son sujet avec une totale conviction, les conventions s'envolent, on applaudit à un travail de première grandeur qui, avec une force encore plus percutante que celle du **Visage**, nous restitue l'ironie impitoyable d'existences damnées. Le premier pas vers le véritable nouveau cinéma, sans fatalités, tout mystification. — **L. Ms.**

RETROSPECTIVE

Notre ami Giulio Cesare Castello a mis sur pied la plus désordonnée et la plus riche d'enseignement des rétrospectives : les films, tous anciens choix des Festivals de Venise entre 1932 et 1939, s'y ramassent à la pelle, parfois en séquences, en bobines. Moments glorieux de ce passé ressuscité : John Barrymore, inspiré, délirant, enseignant à Carole Lombard l'art du théâtre dans **Twentieth Century**, de Howard Hawks. Séquence anthologique que tout apprenti-comédien et encore plus cinéaste se devra d'avoir vue. Rouben Mamoulian, metteur en scène médiocre, mais plasticien étonnant, faisant naître la vie ou plutôt l'illusion de la vie par le seul déploiement de la couleur (**Becky Sharp**, chef-d'œuvre inégalé du Technicolor) ou du maquillage (**Doctor Jekyll and Mister Hyde**). Les baudruches dégonflées : **Le Chemin de la vie**, sommet du film boy-scout (avec conviction), ou **Les Joyeux Garçons**, d'un humour éléphantesque.

Longuement promis et offert à l'ultime minute, ***The Devil is a Woman***, avec Sternberg et Dietrich, sur scénario assez fantaisiste



Le Manteau, d'Alexis Batalov.

de John Dos Passos. Avec **The Scarlet Empress,** nous trouvons ici à l'état pur l'art sternbergien, l'action n'existe qu'en fonction du décor, le décor lui-même se réduisant le plus souvent à un extraordinaire enchevêtrement de lignes, de courbes, de volutes, le tout couronné par une Marlène en pain de sucre, irréelle, métaphorique, et pourtant ô combien femme, être accompli, apparence désirable constamment refusée. Sternberg nous conduit dans une Espagne de science-fiction, raconte l'histoire la plus invraisemblable, à faire surgir Pierre Louys de sa tombe. Qu'importe quand tout est grâce, quand tout n'existe que pour le plaisir de l'artiste, que plus encore que chez Lubitsch la futilité règne triomphante.

Un quart de siècle après **The Devil is a Woman,** Josef von Sternberg incarne toujours l'esthète dans sa splendeur, ennemi des messages, amoureux des seules formes. « **Un film,** me dit-il, **est harmonie, contrepoints, s'orchestre selon une musique secrète. Aujourd'hui Hollywood ne permet plus de travailler dans le climat de liberté dont nous jouissions vers 1930-1935. On ignore que le cinéma doit être l'œuvre d'un seul homme, le metteur en scène. La jeune génération n'a pas à aller chercher des exemples parmi les doctrines, les credos de toute obédience. Des hommes malhonnêtes nous gouvernent. Je voudrais faire des films pour apprendre à connaître notre prochain, enseigner le véritable amour. Une source intarissable à laquelle nous ne puiserons jamais assez : l'antiquité. Tout y est écrit, tout y est montré.** » L'homme qui me tient ces propos n'est pas un bouffon, mais la bonté, la générosité, la modestie mêmes. On pense à l'Aldous Huxley ou à l'Henry Miller dernière manière, un peu prophètes, passifs, enfermés dans leur sagesse. **The Saga of Anatahan** demeure, pour Sternberg, l'accomplissement de sa carrière, malgré le total échec financier du film. — **L. Ms.**

Ce compte rendu du festival a été rédigé par Jean DOUCHET, Louis MARCORELLES et Michel MAYOUX.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 12 AOUT AU 22 SEPTEMBRE 1959

11 FILMS FRANÇAIS

Les Affreux, film de Marc Allégret, avec Pierre Fresnay, Darry Cowl, Louis Seigner, Jacques Charron, André Brunot, Michel Galabru. — Un brave caissier, un inventeur farfelu, un réalisateur fatigué, tous moins affreux qu'on nous l'annonce. Plutôt bien anodins.

Les Amants de demain, film de Marcel Blistène, avec Edith Piaf, Michel Auclair, Armand Mestral, Joëlle Bernard, Olivier Hussenot, Raymond Souplex. — Le premier film de Blistène était avec Piaf, le dernier aussi. Un film d'avant-hier à tout le moins.

Babette s'en va-t-en guerre, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Chris'ian-Jaque, avec Brigitte Bardot, Jacques Charrier, Hannes Messemer, Yves Vincent, Ronald Howard, Francis Blanche, René Havard, Jacques Hilling. — B.B. la Tulipe ou les aventures de Bardot volant au secours de la France Libre et de la Cinquième République. Francis Blanche, plus brimé que dans *Les Motards,* vole au secours du film, mais ce burlesque gestapique n'est qu'un pâle reflet de *To Be Or Not To Be.*

125, rue Montmartre, film de Gilles Grangier, avec Lino Ventura, Andréa Parisy, Dora Doll, Alfred Adam, Robert Hirsch, Jean Desailly, Lucien Raimbourg. — Un crieur de journaux est injustement accusé d'un meurtre. D'une rare laideur.

Le Confident de ces dames, film de Jean Boyer, avec Fernandel, Denise Grey, Ugo Tognazzi, Sylva Koscina, Lauretta Maziero, Bice Valori. — Après *Coiffeur pour dames* et *Le Couturier de ces dames,* et en attendant *Le Maque de ces dames.*

Julie la Rousse, film de Claude Boissol, avec Pascale Petit, Daniel Gélin, René-Louis Lafforgue, Margo Lion, Liliane Patrick, Jocelyne Darche, Gabrielle Fontan. — Une piètre rouquine dans une triste bagarre.

Les liaisons dangereuses 1960, film de Roger Vadim. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Maigret et l'affaire Saint-Fiacre, film de Jean Delannoy, avec Jean Gabin, Michel Auclair, Valentine Tessier, Hélène Tossy, Robert Hirsch, Paul Frankeur, Gabrielle Fontan, Jacques Morel, Armande Navarre. — D'un des plus ternes Maigret de l'époque Arthème Fayard, Delannoy a fait une adaptation encore plus terne.

La Nuit des espions, film de Robert Hossein. — Voir compte rendu du Festival de Venise dans ce numéro, page 71.

Le Père et l'Enfant (ex-*Premier Mai*), film de Luis Saslavsky, avec Yves Montand, Bernadette Lange, Nicole Berger, Yves Noël, Walter Chiari, Aldo Fabrizi, Georgette Anys. — Sombre histoire d'accouchement particulièrement difficile, puisque ce film a attendu trois ans pour trouver la sortie. Nous étions prêts à attendre un peu plus.

Vous n'avez rien à déclarer ? film de Clément Duhour, avec Darry Cowl, Jean Richard, Jean Poiret, Michel Serrault, Jacqueline Maillan, Madeleine Lebeau. — Vaudeville classique que Duhour a tenté de rajeunir en le traitant à la manière d'un Crazy-Show. Pas très convaincant.

15 FILMS AMERICAINS

The Diary of Anne Frank (*Le Journal d'Anne Frank*), film en CinemaScope de George Stevens. — Voir note dans notre prochain numéro.

Fort Massacre, film en CinemaScope et en DeLuxe de Joseph M. Newman, avec Joel McCrea, Forrest Tucker, Susan Cabot, John Russell. — Pour venger sa femme tuée par les Indiens, un sergent extermine tous ceux qu'il rencontre. Le fort ne tient guère debout, le massacre est confus. En souvenir de ses hommes tombés au combat, le sous-off trimbale tout un lot de montres en or ; c'est également le seul souvenir qu'on conserve du film.

The Golden Age of Comedy (*La Grande Epoque*), film de montage commenté par René Clair. — Voir critique dans notre prochain numéro.

The High Cost of Loving (*L'Amour coûte cher*), film en CinemaScope de Jose Ferrer, avec Jose Ferrer, Gena Rowlands, Joanne Gilbert, Jim Backus. — Le titre le plus trompeur du cinéma. Il s'agit d'un employé de bureau qui a peur de perdre sa place... En tout cas, le film n'a pas coûté cher.

Hot Summer Night (*L'Otage du gang*), film de David Friedkin. — Voir note dans notre prochain numéro.

The Last Blitzkrieg (*Espions en uniforme*), film d'Arthur Dreifuss, avec Van Johnson, Kerwin Ma'hews, Dick York, Larry Storch. — Un espion allemand en uniforme américain est peu à peu révolté par la barbarie nazie. Hautement moral et soporifique.

The Man in the Net (*L'Homme dans le filet*), film de Michael Curtiz, avec Alan Ladd, Carolyn Jones, Charles McGraw. — Un homme injustement accusé du meurtre de sa femme. Condamné pour médiocrité.

The Mark of the Hawk (*La Marque du faucon*), film en SuperScope et en Technicolor de Michael Audley, avec Eartha Kitt, Sidney Poitier, Juano Hernandez, John McIntire. — N'est pas Brooks qui veut et ce drame d'un noir qui ne sait dans quel camp se ranger, celui des Blancs ou celui de son frère terroriste, est loin d'égaler *Something of Value*. Mais les intentions sont louables.

Never Give a Sucker an Even Break (*Passez Muscade*), film d'Edward Cline. — Voir note dans notre prochain numéro.

Shake Hands With the Devil (*L'Epopée dans l'ombre*), film de Michael Anderson, avec James Cagney, Don Murray, Dana Wynter, Glynis Johns. — Episode de la résistance irlandaise. Laborieux et académique.

Ten Seconds To Hell (*Tout près de Satan*), film de Robert Aldrich. — Voir critique dans notre prochain numéro.

The Trap (*Dans la souricière*), film en Technicolor de Norman Panama, avec Richard Widmark, Lee J. Cobb, Tina Louise, Earl Holliman. — Scénario de western archi-rebattu auquel un cadre moderne n'a pas réussi à donner la moindre vigueur non plus que la balourdise de cette canaille de Panama.

Trial (*Le Procès - Mon fils est innocent*), film de Mark Robson. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Westbound (*Le Courrier de l'or*), film en Warnercolor de Budd Boetticher, avec Randolph Scott, Virginia Mayo, Karen Steelle, Michael Dante. — La Guerre de Sécession ramenée à un problème de circulation de diligences. Rien de révolutionnaire, mais une agréable bonne humeur et une saine observance des traditions.

The World, the Flesh and the Devil (*Le Monde, la Chair et le Diable*), film en CinemaScope de Ranald McDougall, avec Harry Belafonte, Inger Stevens, Mel Ferrer. — Voir, dans l'article de Claude Chabrol, page 39, ce qui concerne *L'Apocalypse de notre temps*.

6 FILMS ITALIENS

I Battellieri del Volga (*Les Bateliers de la Volga*), film en TotalScope et Eastmancolor de Victor Tourjansky, avec John Derek, Elsa Martinelli, Dawn Addams, Rik Battaglia, Charles Vanel. — Tant on tire sur la corde qu'à la fin elle se casse. Epuisant.

Ercole e la Regina di Lidia (*Hercule et la Reine de Lydie*), film en Dyaliscope et Technicolor de Pietro Francisci, avec Steve Reeves, Sylva Koscina, Sylvia Lopez. — Piètre Francisci, trop fainéant pour réussir à illustrer les travaux de son héros.

Il Pirata dello Sparviero Nero (*Le Pirate de l'Epervier Noir*), film en TotalScope et en Ferraniacolor de Sergio Grieco, avec Gérard Landry, Mijanou Bardot, Ettore Manni. — Le croiriez-vous ? Il s'agit d'un mystérieux corsaire qui combat un vil usurpateur. Il est recommandé de s'abstenir.

Le Roi cruel, film en TotalScope et Eastmancolor de Victor Tourjansky, avec Edmund Purdom, Sylvia Lopez, Sandra Milo, Massimo Girotti. — Hérode massacra peut-être les Innocents, mais de quels crimes Tourjansky n'est-il pas coupable ?

I Soliti Ignoti (*Le Pigeon*), film de Mario Monicelli. — Voir note dans notre prochain numéro.

Venezia, la Luna e Tu (*Venise, la lune et toi*), film en Eastmancolor de Dino Risi, avec Alberto Sordi, Marisa Allasio, Inge Schoener, Nino Manfredi. — On aimait bien Sordi : qu'a-t-il été faire dans cette gondole ?

5 FILMS ALLEMANDS

Alle Sünden Dieser Erde (*La Loi du vice*), film de Fritz Umgelter, avec Barbara Rütting, Ivan Desny, Hannelore Bollmann, Paul Dahlke. — Une jeune fille, abandonnée par celui qu'elle aime, sombre dans la déchéance. Ce Fritz n'est pas notre ami.

Blitzmädels an die Front (*Les Souris grises*), film de Werner Klingler, avec Antje Geerk, Edith Elmay, Bert Fortell, Horst Frank. — La vie des femmes soldats d'après l'auteur des *08/15*. Huit fois plus bête, quinze fois plus ennuyeux = 0.

Liebe Kann Wie Gift Sein (*Impudeur*), film de Veit Harlan, avec Sabina Sesselmann, Willy Birgel, Joachim Fuchsberger, Helmut Schmid. — Une jeune fille, abandonnée par celui qu'elle aime, sombre dans la déchéance. Ce Veit est un vaurien.

Peter Voss, der Millionendieb (*Peter Foss, le voleur de millions*), film en Eastmancolor de Wolfgang Becker, avec O.W. Fischer, Ingrid Andree, Margit Saad, Mara Lane. — Un Arsène Lupin au petit pied. Notre Jacques, au plus bas de sa forme, vaut encore mieux que ce Wolfgang.

Der Shinderhannes (*Le Brigand au grand cœur*), film en Eastmancolor de Helmut Käutner, avec Curd Jürgens, Maria Schell, Christian Wolff, Fritz Tillmann. — Un grand sujet, un tout petit film. On attend les scènes avec Maria Schell pour se réveiller : c'est tout dire.

4 FILMS ANGLAIS

The Gipsy and the Gentleman (*Gipsy*), film en Eastmancolor de Joseph Losey. — Voir critique dans notre prochain numéro.

The One That Got Away (*L'Evadé du camp I*), film de Roy Baker, avec Hardy Kruger, Colin Gordon, Michael Goodliffe, Terence Alexander. — Les évasions successives de cet as de la Luftwaffe incitent bientôt le spectateur à gagner discrètement la sortie.

Tiger Bay (*Les Yeux du témoin*), film de J. Lee Thompson, avec John Mills, Horst Buchholz, Hailey Mills. — Une gamine témoin d'un meurtre. Pusillanime.

The Wind Cannot Read (*Le Vent ne sait pas lire*), film en VistaVision et Technicolor de Ralph Thomas, avec Dirk Borgade, Yoko Tani, Ronald Lewis, John Fraser. — Le *Sayonara* anglais. Il n'y avait déjà pas lieu de féliciter Logan, encore moins Thomas.

2 FILMS FRANCO-BELGES

L'Homme du gang, film d'Yvan Govar, avec Raoul de Manez, Anne-Marie Mersen, Roger Dutoit, Georges Randax. — Un médecin marron au service de gangsters, un réalisateur odieux au service d'une méchante cause.

Y'en a marre (*Le Gars d'Anvers*), film d'Yvan Govar, avec Barbara Laage, Pierre Trabaud, Dominique Wilms, Danielle Godet. — Y'en a marre — marchandise — discontinue — continue donc — dont auquel — quel navet !

1 FILM ESPAGNOL

El Cerco (*Le Cercle rouge*), film de Miguel Iglesias, avec Isabel de Castro, José Guardiola. — Le cercle vicieux du cinéma standard.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 300 Frs
Etranger : 350 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.700 Frs
Etranger .... 2.000 Frs

Abonnements 12 numéros :

France, Union Française .... 3.300 Frs
Etranger .... 3.800 Frs

Etudiants et Ciné-Clubs :
2.800 *frs* (*France*) et 3.200 *frs* (*Etranger*)

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

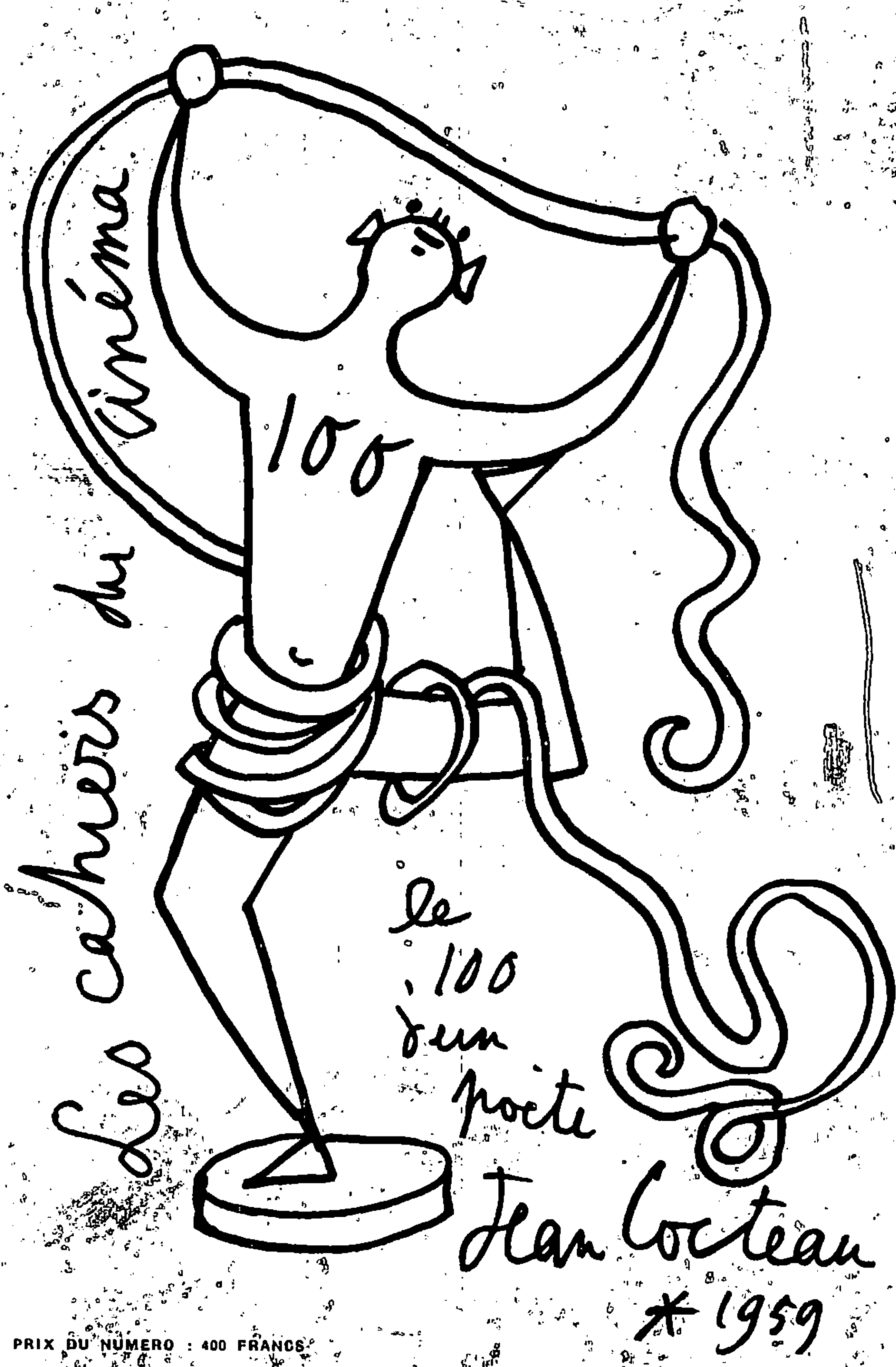
•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1959



CAHIERS DU CINEMA



PRIX DU NUMERO : 400 FRANCS